

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

YENİ TÜRK ŞİİRİNDE DAĞ (1860-1908)

DOKTORA TEZİ

Birol BULUT

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU

MAYIS – 2017

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YENİ TÜRK ŞİİRİNDE DAĞ (1860-1908)

DOKTORA TEZİ

Birol BULUT

Enstitü Anabilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı

“Bu tez 26/05/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU	Başarılı	
Prof. Dr. M. Fatih ANDI	Başarılı	
Prof. Dr. Ali Ekrem GÖRÜK	Başarılı	
Prof. Dr. H. Nejdet ERZUĞ	Başarılı	
Doç. Dr. Gülsemra HAZER	Başarılı	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU BEYAN
BELGESİ**

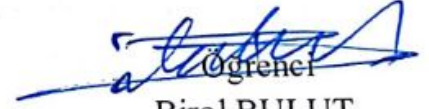
Tez Başlığı: Yeni Türk Şiirinde Dağ (1860-1908)

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın toplam 302 sayfalık kısmına ilişkin *Sakarya Üniversitesi Lisansüstü Yönetmeliği Madde 28* uyarınca aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve 08/05/2017 tarihinde Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından şahsıma iletilen *Turnitin* intihal tespit programı raporuna göre tezimin benzerlik oranı % 9 'dur.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1) Kaynakça hariç
- 2) Alıntılar dahil
- 3) 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bu bilgiler doğrultusunda tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.
Gereğini saygılarımla arz ederim.



Öğrenci

Birol BULUT

26.05.2017

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ

Adı – Soyadı : Birol BULUT
Öğrenci Numarası : 1060D11005
Ana Bilim Dalı : Türk Dili ve Edebiyatı
Programı :
Statüsü : Y. Lisans Doktora Bütünleşik Doktora


Danışman
Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU
26.05.2017

ÖNSÖZ

Tanzimat Fermanı ile hız kazanan reformlar, 1860 yılından itibaren edebiyata da kendini güçlü bir şekilde göstermiştir. Özellikle yenilik hareketlerinin kurumsallaşması ve edebiyatın modern bir kimlik arayışı bakımından 1860-1908 yılları dikkatle izlenmesi ve bütün yönleriyle tetkik edilmesi gereken bir dönemdir. Bu süreçte tefekkür iklimimize giren Batı menşeli siyasî, içtimaî ve bunlardan ayrı düşünemeyeceğimiz edebî fikirler yeni türleri beraberinde getirmekle birlikte, şiiri de dönüştürme işlevini üstlenmiştir. Böylelikle şiirde var olan imgeler –gelenekten kopabildiği ölçüde- yeniden kurgulanmaya çalışılırken diğer taraftan da yeni imgeler üretilmeye başlanır. Bu noktada dağ imgesi hem dönüştürülmeye çalışılan hem de yeni imgelere kapı aralayan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Biz de çalışmamızda Tanzimat sonrası ile II. Meşrutiyet Dönemi arasında eser veren şairlerin şiirlerini ele alarak dağın değişen ve yeniden hayat bulan taraflarını sınıflandırıp incelemeye çalıştık.

Bu tezin konu seçiminden yazım sürecine kadar her aşamasında engin bilgilerinden istifade ettiğim tez danışmanım, kıymetli hocam Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu'na katkıları ve tahammülü dolayısıyla teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmamızı takip eden ve tekliflerini esirgemeyen tez izleme komitesi üyesi Doç. Dr. Gülsemin Hazer'e müteşekkirim. Malzemenin temininde yardımcı olan Arş. Gör. Elif Esra Önen'e, ayrıca Okt. Yusuf Öztürk'e teşekkür ederim. Son olarak bu günlere ulaşmamda emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim aileme şükranlarımı sunarım.

Birol BULUT

26.05.2017

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	v
ÖZET	vi
SUMMARY	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: 19. YÜZYILA KADAR DAĞ	9
1.1. Mitolojilerde Dağ.....	9
1.1.1 Mit ve Mitoloji.....	9
1.1.2. Yunan ve Latin Mitolojisinde Dağ	12
1.1.3. İran Mitolojisinde Dağ.....	17
1.1.3.1. Meçhul Bir Diyar: Kafdağı	19
1.1.4. Eski Ortadoğu ve Hint Mitolojilerinde Dağ	23
1.1.4.1. Dağın Mitolojik Simgesi: Tapınaklar	25
1.1.5. Türk Mitolojisinde Dağ	27
1.2. Semavî Dinlerde Dağ	42
1.2.1. Yahudilik ve Hristiyanlıkta Dağ	46
1.2.2. İslâmiyet'te Dağ.....	54
1.2.2.1. Kuran-ı Kerim'de Dağ.....	54
1.2.2.2. İslâm Tarihinde Dağ	60
1.2.2.3. Tasavvufta Dağ.....	61
1.3. Türk Halk Şiiri ve Klasik Türk Şiirinde Dağ.....	64
1.3.1. Türk Halk Şiirinde Dağ	64
1.3.1.1. Âşık Tarzı Halk Şiirinde Dağ	65
1.3.1.2. Dinî-Tasavvufî Halk Şiirinde Dağ.....	74
1.3.2. Divan Şiirinde Dağ	78
BÖLÜM 2: ROMANTİZM VE TÜRK EDEBİYATI	89
2.1. Romantik Düşünce.....	89

2.1.1. Romantizmin Tabiat Algısı	95
2.1.2. Görsel İmajın İktidarı	103
2.2. Yeni Türk Şiirinde Romantik Bir Duyuş: Tabiat.....	108
2.2.1. Tanzimat Sonrası Edebiyatta Tabiat.....	111
2.2.2. Servet-i Fünûn'da Tabiat	127
BÖLÜM 3: YENİ TÜRK ŞİİRİNDE DAĞ	132
3.1. Yüce Olarak Dağ.....	133
3.1.1. İlâhî Yücenin Göstergesi Olarak Dağ.....	139
3.1.2. İhtişam Alanı Olarak Dağ	159
3.1.3. Dehşet Mekânı Olarak Dağ	171
3.2. Melankoli ve Dağ.....	176
3.2.1. Melankoliye Kısa Bir Bakış	178
3.2.2. Melankolinin Mekânı Olarak Dağ	185
3.2.2.1. Arzu Nesnesinin Göstergesi Olarak Dağ.....	186
3.2.2.2. Sebepsiz Hüznün Mekânı Olarak Dağ.....	205
3.3. Dağın Diğer İmgesel Görünümleri	211
3.3.1.Şehir-Kırsal Arasında Dağ.....	211
3.3.2. Metafor Olarak Dağ.....	225
3.3.3. Manzara ve Seyrin Mekânı Olarak Dağ	233
3.3.4. Milliyetçi Bir İmge Olarak Dağ.....	261
SONUÇ.....	276
KAYNAKÇA	283
ÖZGEÇMİŞ.....	302

KISALTMALAR

age.	: Adı Geçen Eser
bkz.	: Bakınız.
C.	: Cilt
ev.	: Çeviren
hzl.	: Hazırlayan
der.	: Derleyen
dü.	: Düzenleyen
Nu	: Numero, Numro
S.	: Sayı
s.	: sayfa
TDVİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

Tezin Başlığı: YENİ TÜRK ŞİİRİNDE DAĞ (1860-1908)**Tezin Yazarı:** Birol BULUT**Danışman:** Prof. Dr. Yılmaz DAŞCIOĞLU**Kabul Tarihi:** 26 Mayıs 2017**Sayfa Sayısı:** vii (ön kısım) + 302 (tez)**Anabilimdalı:** Türk Dili ve Edebiyatı

İlk Çağlarda içinde çeşitli gizemler barındırdığına inanılan, efsanelerin ve destanların vazgeçilmez ögesi olarak tasarlanan tabiat, insanoğlu tarafından dinî ve kültürel perspektifte sembolleştirilmesi bakımından önemli bir işleve sahiptir. Modern zamanlara yaklaşırken insanların saygı duyduğu hatta tâbi olduğu tabiatın Aydınlanma Çağı ile büyüğü bozulmuş ve bilimin önderliğinde her şeyi yeniden keşfeden insanın artık hükmettiği bir alan hâline gelmiştir. Derken katı akılcılığın eylemlerine bir isyan hareketi olarak romantizm ortaya çıkar. Eylemin sonuçlarından biri de tabiata olan saygının tekrar teşkil etme isteği ve güzelliklerin burada saklı olduğu düşüncesidir. Bu isyankâr hava sanata da yansır ve tabiat, yaratıcı dehanın ilhamını beslediği uçsuz bucaksız bir mekân haline dönüşür. Romantikler için tabiat ve elemanları artık bir imgelem kaynağıdır ve tabiatın ham görüntüsünü gerek kelimelerle gerek fırça darbeleriyle estetize etmeyi amaçlarlar.

Tabiatın ve özellikle dağ imgesinin kullanımını halk edebiyatı numunelerinde yoğunlukla görebileceğimiz halde zihinselliği ön planda tutan ve hakikati arayan klasik Türk şiirinde pek rastlamayız. 1860'dan sonra yeni Türk edebiyatı olarak adlandırdığımız dönemde ise Türk şairlerinin tabiata yönelmeleri ve dağ imgesini daha fazla kullanmaları romantizmle tanışmaları ile olmuştur. Biz de çalışmamızda 1860-1908 yılları arasında teşekkül eden Türk şiirinde kullanılan dağ imgesini romantizm bağlamında tartışacağız. Giriş bölümünde çalışmanın amacı, önemi ve yöntemi hakkında bilgi verildi. Birinci bölümde dağın Türk mitolojisinde, Türklerin etkileşim içinde bulunduğu kültürlerin mitolojilerinde ve semavi dinlerde kazandığı sembolik anlamlara değinildi. Ayrıca Türk halk şiirinde ve klasik şiirde dağ imgesinin genel görünümü değerlendirildi. Tezin teorik alt yapısını oluşturduğumuz ikinci bölümde romantizmin ana hatları verilerek yeni Türk şiirinin, tabiat ve romantizm ile olan ilişkisi irdelendi. Çalışmanın esas kısmını teşkil eden üçüncü bölümde ise çeşitli başlıklar altında yeni Türk şiirinde kullanılan dağ imgesinin romantizm kaynaklı olduğunu gösterilmeye çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: Dağ, Türk Şiiri, Romantizm, Tanzimat Dönemi, II. Meşrutiyet.

Title of the Thesis: Mountain in Modern Turkish Poetry (1860-1908)	
Author: Birol BULUT	Supervisor: Professor Yılmaz DAŞCIOĞLU
Date: 26 May 2017	Nu. of pages: vii (ön kısım) + 302 (tez)
Department: Turkish Language and Literature	
<p>Nature was the inevitable ingredient of legends and sagas and it was believed to have several mysteries in it. Hence, for mankind, it has a significant function as a symbol in religious and cultural perspective. Although the nature had been respected by man, with the arrival of modern times, its magic was broken and with the advancing science, it turned out to be something to control by man who could control almost anything. Then, romanticism emerges as a reaction to the actions of radical reasoning. One of the results of romanticism is to bring about the respect for the nature and the idea that all the beauties are hidden in it. This rebellious approach is reflected upon art as well and nature turns out to be a limitless space that nurtures the creative inspiration. For Romantics, nature and its elements are sources of imagery and they aim to aestheticize the pure appearance of it through words and brushstroke.</p> <p>Even though we see the use of nature and especially the image of mountain in Folk Literature densely, it is hard to see it in Classical Turkish Poetry that seeks the reality. After 1860 which is named Modern Turkish Literature, Turkish poets' using nature and the image of mountain more frequently comes out with their introduction to Romanticism. In this dissertation, I will study the image of mountain within the framework of Romanticism in Turkish Poetry between 1860 and 1908. In the introduction chapter, the purpose, the significance, and the method of the study are given. In the first chapter, the symbolic meanings of mountain in Turkish Mythology, in the mythologies of the cultures that Turks had interacted with, and in Abrahamic religions are given and after that the general overlook of image of mountain in Turkish Folk Poetry and Classical Poetry is studied. In the second chapter which stands as the teoretical underpinning of the dissertation, Romanticism is introduced and the relation of Modern Turkish Poetry with nature and Romanticism is examined. In the third chapter, I aim to demonstrate that the image of mountain in Modern Turkish Poetry is rooted in Romanticism.</p>	
Keywords: Mountain, Turkish Poetry, Romanticism, Tanzimat Period, Constitutional Monarchy II.	

GİRİŞ

Tabiat, insanoğlunun -yeryüzündeki varlığından itibaren- kendinden bağımsız, somut, dış âlemin bütünüdür. İnsan, dünya serüveni içerisinde hayatî ihtiyaçlarını tabiattan karşılamış, buna binaen de onu kuşatan dış âleme büyük hürmet göstermiştir.

Orhan Hançerlioğlu tabiatı: “Bilincin dışında kendiliğinden var olanın tümü... İnsanı çevreleyen ebedî bütünlüğü dile getirir. Bilim ve felsefe, onu gözlemlemek ve onun üstüne düşünmekle başlamıştır. Evrendeki, bilinçli insanı da kapsayan, her şey onun ürünüdür ve ondan oluşmuştur.” (Hançerlioğlu, 1976: 329) şeklinde açıklarken Türkçe sözlük ise: “İnsan faaliyetlerinin dışında kendi kendini sürekli olarak yeniden yaratan ve değiştiren güç, canlı ve cansız maddelerden oluşan varlığın hepsi.” (Türkçe Sözlük, 2005: 547) tanımlamasını yapar. Buradan yola çıkarak bilinçten bağımsız, ebedî, sürekli devinim içerisinde olan tabiat için bilgi arayışının/ediniminin başlangıç noktasıdır denilebilir.

Bilgi, üstüne koyarak ilerler ve kemâle ermesi için belirli sürece ihtiyaç duyar. İlk çağlarda bilginin yetersizliği ve bununla birlikte tabiatın kendine has sırrı, -yani yeryüzü şekillerinin, doğa olaylarının, mevsimlerin, gökyüzünün vb. sebep-sonuç ilişkisi içerisinde açıklanamaması- tabiatı ve tabiat unsurlarını insanoğlu nezdinde değerli kılmış; dış âlem, beşeriyetin -dinî inanışından sanatına kadar- kurduğu maddi ve manevî sistemleri etkilemiştir. İlkel dönemlerde sıklıkla görülen paganik kökenli doğa kültleri, duvarlara tabiat nesnelere çizimi gibi inanç ve eylemler bu etkinin yansıması olarak görülebilir. Dolayısıyla bu etki insanın güzeli arama ve yaratma eylemi olan sanatın ilk modeli ve başlangıç noktasını tabiata yöneltir. Sanat-doğa ilişkisi Ernest Fischer’in ifade ettiği gibi “Bireyin bütünle kaynaşması için vazgeçilmez bir araçtır.” (Fischer, 1990: 6). Doğanın rengini, şeklini, düzenini alarak duygu-düşünce dünyasında estetik bir kaygıyla eserini meydana getiren sanatçı, tabiatın düzeninden müstesna bir gerçeklik tasavvur eder ve biçimleri imgesel bir düzlemde ele alır. Bu bağlamda sanatı, doğanın soyut ve eklettik yorumu olarak açıklamak mümkündür.

Sosyal ve siyasî sistem kurmadan önce tabiatı mekân edinen insanoğlu, tabiatın kendine özgü tertibi içindeki manzaradan etkilenmiş, bu durumun sonucunda ise yaşantı çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Değişik coğrafyalarda ortaya çıkan sanat ürünlerinin yapısındaki farklılık tabiat şartlarının aynı olmamasıyla ilintilidir (Şişman, 2011: 43). İklim koşulları, dağlar, ovalar, göller, yetişen bitkiler, canlı çeşitliliği vs. coğrafi farklılıklar kültür birikimi sağladığı gibi toplumun bir parçası olan sanatçının zihinsel tasavvurlarını da etkiler. Sanatçıyı şekillendiren etmenlerin başında ise mensubu bulunduğu toplumun kültürü gelir. Sadık Tural coğrafya-eser ilişkisini şu şekilde ortaya koymaktadır:

“Her edebî eser, hangi sosyo-kültürel tabakanın estetik ihtiyaçlarına cevap verirse versin, o toplumun tabî ve düzenlenmiş çevre konusundaki bakışını, yorumunu da ortaya koyar. Sosyo-kültürel hayatı oluşturan imânî, kanâatini ve bilgi birikimlerini o toplumdaki değer, norm ve sosyal denetim tarzı yoğuruyor; bunları ise coğrafya ve iklim etkiliyor.” (Tural, 1993: 4).

Her kültür zaman, mekân ve sosyal yapı boyutunda kendine dayanak oluşturacak, ortak idealler ve hayal dünyası meydana getirecek, evreni anlama/algılama modeli sunacak ve toplumu birleştirecek sembolik anlamlar dünyası kurar (Assmann, 2001: 21). Bağlayıcı yapı olarak toplumların kültürünü oluşturan değerler arasında hiç kuşkusuz yaşanan coğrafyanın önemi büyüktür. “Verili dış nesnelere olarak doğa elemanları, hele ki dikeyliği, kitlesi, yüksekliği, şekliyle, içinde ve üstünde taşıdıklarıyla, zihnin türlü yansımaları için ideal çekim odağı olan ‘dağ’lar, bütün zamanlarda ve coğrafyalarda, önemli kültür nesnelere olagelmıştır.” (Saydam, 2003: 56).

Coğrafi bir terim olarak dağ: “Çevresine göre bir kabartı durumunda bulunan inişli çıkışlı bir yer biçimi[dir]” (İzbirak, 1975: 79). Bu tanımı biraz daha açacak olursak dağ, yerden göz alabildiğince yüksek; başı dumanlı, karlı, sisli ve zirvesi belli belirsiz ortaya çıkan bir yeryüzü şeklidir. Eski çağlarda hemen bütün medeniyetlerde insan/toplum bilinci dağın topoğrafik görüntüsü dolayısıyla ona kutsiyet atfetmiş ve onu canlı, kudretli bir varlık olarak algılamıştır. Bu kutsiyetin sebebi insan bilgisinin ötesine geçen dağın ezeli duruşunun ardındaki bilinmezliktir.

Orta Asya’da başlayan ve Anadolu’ya taşınan Türk kültür serüveninin halkası olan dağ, hem arkaik Türk inancının simgelerinden biri hem de geçmişten günümüze uzanan fikrî oluşumların ve sanat hayatımızın temel taşlarından. Dolayısıyla bu imgenin şiire yansımaması beklenemez. İncelememizde dağın, Tanzimat’tan II. Meşrutiyet (1860-1908) dönemi arasında Türk şiirindeki konumunu ve kazandığı anlamları ortaya koymaya çalışacağız.

1. Çalışmanın Amacı

Şiirsel imgeler, sanatçının estetik zevkinin göstergesi olmasının yanı sıra mensubu olduğu toplumun belleğinde yer edinen ve kültürünün parçası olan nesnelere, kavramların yazıya dökülmüş hâlidir. Bu noktada toplumların yaşam şartlarını, geleneklerini, estetik zevklerini belirleyen ölçülerden biri olarak coğrafyayı yani içinde yaşanılan tabiatı göz ardı etmemek gerekir. Burada hemen akla İbn-i Haldun’un “Coğrafya kaderdir.” sözü kala gelir. Gerçekten de coğrafi şartların insan yaşamını ve sanatını etkilediği ve onu şekillendirdiği ayan beyan ortadadır. Başlangıçta göçebe bir toplum olan ve tabiatla iç içe yaşayan Türklere de böyle bir etkilenme hatta içselleştirme görülmektedir. Özellikle bu tabiat elemanı dağ ise imgesel yönünün daha fazla olduğunu söylememiz gerekir. Misal, Ömer Faruk Akün (1953), halk şiirinde kullanılan tabiat motiflerini incelediği çalışmasında, şairlerin en fazla dağ imgesini kullandığını ifade eder. Murat Uraz ise yaparı bilinmeyen bir dağ resminin halk arasında rağbet gördüğünü evlerin, kahvehanelerin duvarlarını süslediğini söyler (Uraz, 1977: 8004). Yani dağlar, ayrıca toplum tarafından da benimsenmiş ortak bilinci, imgelemi ve hafızayı oluşturan bir mefhum hâline gelmiştir diyebiliriz.

Bu incelemeyi yapmaktaki amacımız Türk kültüründe önemli bir yer işgal eden dağın ilk başta mitolojik, kültürel, dinî hayat içerisindeki anlamlarını verip halk şiiri ve klasik şiirdeki imgesel değerini ortaya koyup ardından 1860-1908 yılları arasında yayınlanan şiirlerdeki kullanım biçimini irdelemektir.

2. Çalışmanın Önemi

1860 yılından sonra Türk edebiyatına yeni türler girmiş ve ayrıca Batı'dan alınan temlerle birlikte şiirin konusu da alabildiğine genişlemeye başlamıştır. Bu dönüşümün sebebi değişen fikir ve tahayyül dünyasının edebiyata ve dolayısıyla şiire yansımaları olarak görülebilir. Tanzimat I. nesil ilmî, içtimaî ve politik kavramları şiire dâhil ederek fikri ön plana çıkartırken; II. nesil ise bireyselliği ve estetik hazzı önceleyerek hem muhteva hem de şekil değişimini bir önceki nesne oranla daha hızlı gerçekleştirir.

Türk şiirinin modernleşme çabası öncelikle klasik şiirin sanat anlayışını yermekle başlar. Mübalağalı söyleyiş ve hayal âlemlerinde dolaşmakla itham edilen geleneğin yerine gerçek dünyayı anlatacak şiirin ikâme edilmesi hedeflenir. Edebiyat tarihlerinde yeni Türk şiirinin öne çıkan özellikleri arasında tabiat temasının işlenmesi gösterilirken bunun sebebi de romantizme bağlanır. Modern şiirin inşa edildiği 1860-1908 yılları arasında bu konu çerçevesinde verilen eserler üzerinden teferruatlı bir çalışmanın yapılmadığını görüyoruz. Dolayısıyla bazı sorular karşımıza çıkıyor. Örneğin, özellikle 1876 sonrasında niçin yenilikçi şairler tabiata yönelmeye bu kadar hevesliler? Neden Batı'da realizm yaygınlaşırken biz de tabiat bağlamında ilk romantiklerinkine benzeyen bir duyarlılık gelişmiştir? Bu noktada nasıl bir romantizmden bahsedebiliriz? Bunlar gerçek manada dönemin eserleri incelendikten sonra cevap verilebilecek hususlardır.

Yeni Türk şiirinin teorisyenlerinden ve neslini görüşleriyle etkilemiş olan Recaizâde Mahmut Ekrem, *Takdir Elhân*'da tabiatı kastederek: "Hepimiz o tecelli-zâr-ı kudretin birer 'acemi şakirdiyiz." (Arseven, 2008: 61) ifadelerini kullanır. Bu hususta Ekrem'in yenilikçi şairler üzerinde etki meydana getirdiği bir gerçektir. Tabiatın işlendiği şiirlerde bazı tabiat elemanları öne çıkar. Bunlardan biri de dağlardır. Halk şiirinde bolca örneklerine rastladığımız dağ imgesi, klasik şiirde pek kullanılmazken 1870'li yıllardan sonra yazılan şiirlerde daha fazla karşımıza çıkmaya başlar. Kültürel tarafı da olan dağların modern şiirdeki kullanımı bizi bu incelemeye yönlendirdi. Çalışmamızın geldiği nokta ise dağ imgesinin kullanımının düşünsel zeminini romantizmin oluşturduğu ve Türk şiirinin modernleşme yolunda kullanılan imgelerden biri olduğudur.

1860-1908 yılları arasında teşekkül eden Türk şiirinde dağları konu alan ve etraflıca inceleyen herhangi bir çalışmaya rastlamadık. Yapılan araştırmalar ise daha çok Cumhuriyet dönemi ve yakın dönem Türk şiirinden alınan örnekleri kapsamaktadır. Mehmet Kaplan, 1955 yılında *Türk Yurdu* dergisinden yayınlanan *Yeni Türk Şiirinde Anadolu* üst başlığını taşıyan *Dağlar* alt başlıklı yazısında, dağın Türk kültüründeki önemine değinerek yeni Türk edebiyatında dağlardan etraflıca bahseden ilk isim olarak Abdülhak Hâmid'i zikreder. İlk nesillerin dağ temalı şiirlerine yer vermeyen Kaplan, örneklerini Necip Fazıl'ın, Arif Nihat Asya'nın, Cahit Külebi'nin, Ahmet Muhip'in ilgili şiirlerinden seçer. Tabiatın modern insan için bir kaçış mekânı olduğunu belirterek şu ifadelerle yazısını sonlandırır: “(Doğa) Ona gitmek suretiyle, kaybedilmiş olan her şeyi yeniden bulmak mümkündür.” (Kaplan, 1955: 20).

Rıfki Kaymaz, 1974'te yayınladığı *Cumhuriyetten Sonra Türk Şiirinde Dağ Özlemi* başlıklı yazısında “toplumdan kaçarak, dağa sığınma özlemini, şiirlerden örnekler vererek” açıklamaya çalışır. Yazara göre şairler, modern hayatın bâis olduğu melankoliden arınmak ve sonsuzluklarda dinlenmek için dağlara yönelmektedir (Kaymaz, 1974). Ayrıca Faruk Nafiz Çamlıbel, Ömer Bedrettin Uşaklı, Behçet Necatigil gibi isimlerin şiirlerinden örnekler sunar.

Aydın Oy, *Atatürk Şiirlerinde Dağ* başlıklı kısa yazısında çeşitli şairlerin şiirlerinden yola çıkarak dağ-Atatürk ilişkisini yorumlar. Buna göre Atatürk dağları aşan ve dağın niteliklerini barındıran bir kahramandır (Oy, 1976: 22-23).

Murat Uraz ise *Halk Hikâye ve Şiirlerinde Dağlar*'ı konu aldığı yazısında dağların şairler için engel ve korkunç bir mekân olduğunu belirtir. Hikâye ve şiirlerde dağlara, “zalim, merhametli, ses veren, sese ses veren, ağlayan” şeklinde sıfatlar verildiğinden bahseder. Ardından bu mahsullerde Kop, Zigana, Gâvur dağı, Erciyes dağı, Ağrı dağı gibi özel dağ isimlerinin bulunduğuna değinir (Uraz, 1977). Yazar, halk edebiyatı türlerinde dağların ihtiva anlamları kısa kısa açıklama yoluna giderek genel bir çerçeve çizme amacı güder. Ayrıca dipnotlarda dağ literatüründe önemli yeri olan Kafdağını ve Ferhat ile Şirin hikâyesini açıklar.

Kitap-lık dergisi (2003) 62. sayısını *Edebiyatta Dağ* dosyasına ayırır. Bu sayıda Jean-Paul Roux, Paul Celan, M. Bilgin Saydam, Mustafa Durak, Ramis Dara, M. Sabri Koz, Azad Ziya Eren gibi isimlerin dağ konulu yazıları bulunur. Bunlar arasında Mustafa Durak'ın *Dağ Bahanesiyle Türk Şiirinde Kısa Bir Gezinti* adlı yazısı dikkat çekicidir. Türk şiirinde kullanılan dağ imgesini Karacaoğlan'dan ve genelini Cumhuriyet sonrasında eser veren şairlerin eserlerinden örnekler seçerek ortaya koymaya çalışır. Buna göre dağ; yüce, özgürlük mekânı, güzeller ve güzellikler mekânı, tanrısal yaklaştıran yer, öte yaşamsal uzam, yaşananın içinde öte, dekoratif bir öte, hayat verici, umut, dost, özlem, engelleyici, yalnızlık, onur, çekilen çile ve ihmal edilmiş insanların mekânı anlamlarını kapsamaktadır. Yazar, Fazıl Hüsni Dağlarca'nın, Ahmet Muhip Dranas'ın, Sabahattin Kudret Aksal ve Nazım Hikmet'in dağ konulu bazı şiirleri üzerinde ayrıca durur (Durak, 2003).

Şiir-dağ ilişkisini gündeme getiren bir başka çalışma da Hatice Akdoğan'ın *Şiirde Dağ İzleği* adlı eseridir (Akdoğan, 2005). Belli başlı şairlerin dağ temalı şiirlerinden örnekler içeren kitap, antoloji yahut derleme özelliği göstermediği gibi bir inceleme de değildir. Verilen örnekler yer yer kısa yorumlarla açıklanmaya çalışılır. Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde halk şiirinin temsilcilerinden Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Karacaoğlan, Kul Mehmet gibi isimlerin şiirlerine yer verilir. Yenileşmenin ilk nesillerine ayrılan ikinci bölüm eserin en zayıf kısmı olarak ifade edilebilir. Ziya Paşa, Mehmet Celâl, Muallim Naci, Hüseyin Sîret gibi şairlerin halk şiiri üslubuna yaklaşan şiirleri örnek olarak seçilir. Bu tercih dolayısıyla –dönemin sanatçıları, araştırmacının döneme baktığı perspektiften sanata yaklaşmadığı için- ancak birkaç şiir örneği verilmiştir. Çalışmanın en hacimli kısmı olan üçüncü bölümü ise Cumhuriyet sonrası eser veren şairlerin şiirleri oluşturur. Çalışmada dağ imgesinin kullanımıyla ilgili herhangi bir çıkarımda bulunulmaz. Sadece dağ imgesinin ön plana çıktığı şiirlerden hareketle dağın hangi anlamlarda kullanıldığı kısa şekilde ifade edilmeye çalışılır.

1920-1950 yılları arası Türk şiirinde şiir-mekân ilişkisini ele aldığı çalışmasının altıncı bölümünü dağlara ayıran Mehmet Narlı bu dönemdeki şiir-dağ ilişkisini şu şekilde

değerlendirir: “1. İlk kuşak hececilerle gelişen Anadolu ve kırsal sevgisinin bir parçası olarak dağ 2. Şehirden kaçış ve doğal olana sığınma olarak dağ 3. Çeşitli duyguların simgesel mekânı olarak dağ.” (Narlı, 2014: 449-450). Çalışma, Cumhuriyet Dönemi şiirinde dağ imgesini inceleyen en kapsamlı eser olarak göze çarpar.

Son olarak 2013 yılında yapılan *Edebiyatta Dağ* konulu sempozyumun bildiriler kitabından bahsetmek istiyorum. 42 bildirinin yer aldığı kitapta edebî metinler kapsamında dağla ilgili çeşitli bildiriler sunulmuş olsa da Cumhuriyet öncesi şiir ve nesir örneğinde bir çalışmaya rastlanmaz (Turan, 2013).

Görüldüğü üzere Türk şiirinde dağ-şiir ilişkisi genellikle Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında verilen eserler üzerinden incelenmiş, yeni Türk şiirinin kökleri olarak ifade edebileceğimiz 1860-1908 yıllarını içeren dönemle ilgili herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Çalışmamızın önemi Türk şiirinin modernleşmesi yolundan dağ imgesinin değerini ve konumunu belirlemek ve bundan sonra yapılacak bu ve benzeri çalışmalar için kaynak teşkil edecek çıkarımlarda bulunmaktadır.

3. Çalışmanın Yöntemi

İlk olarak incelememize konu olan 1860-1908 yılları arasında –halk şairlerini ve klasik edebiyat temsilcilerini liste dışında tutarak- eser veren isimler tespit edildi. Şiir kitaplarının tasnifi için Selçuk Çıkla ve Gaye Belkız Yeter’in hazırladığı bibliyografyadan (Çıkla & Yeter, 2013) yararlanıldı. Bu minvalde yaklaşık 382 şiir kitabı tarandı. Ardından yeni Türk şiiri mahfilinde yer alan fakat müstakil eseri bulunmayan, şiirleri gazete ve dergilerde yayınlamış şairler tespit edilerek ilgili yayınlar incelendi. Uygun örnekler çalışmamıza dâhil edildi.

Çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde dağın mitolojik, dinî ve kültürel algılanış biçimleri ve anlamları ortaya konulmakla birlikte Türk halk şiiri ve klasik Türk şiirinde dağın görünümlerinin genel çerçevesi çizildi. İkinci bölümde çalışmamıza teorik zemin oluşturması babında romantizmin genel hatları verilerek romantik düşüncede tabiat algısı ve görselliğin yerine değinildi. Ayrıca bu bölümde

1908'e kadar yeni Türk edebiyatının romantizm ve tabiat bağlantısı irdelendi. Üçüncü bölümde ise tespit edilen şiirler, birinci ve ikinci bölümde yaptığımız literatür taraması ve teorik çerçeve göz önünde bulundurularak çeşitli alt başlıklara ayrıldı. Bu alt başlıklarda ele aldığımız şiirler yazılış tarihlerine göre sıralandı. Bir alt başlıkta aynı şairin birden fazla şiiri bulunuyorsa, yazılış tarihine göre sıralama yaparak şiirleri ardı ardına vermeyi tercih ettik. Malzemenin tahlilinde tekrara düşmemek için birbirine benzer örnekler arasında ilk örnekler verilmeye çalışıldı. Sonuç bölümünde ise elde edilen bilgileri etraflıca değerlendirildi.



BÖLÜM 1: 19. YÜZYILA KADAR DAĞ

1.1. Mitolojilerde Dağ

1.1.1 Mit ve Mitoloji

Konunun daha iyi anlaşılması için mit ve mitoloji kavramlarına değinmek istiyoruz. Modern zamanlarda sosyal bilimlerin araştırma sahasına da giren mit terimi birçok alanın anlam dünyası içinde kendine yer edinmiş ve değişik tanımlamalarla açıklanmaya çalışılmıştır (Malinowski, 1998: 100-101). İlk kez Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde trajedinin bir bölümü olarak ele aldığı, hikâyenin karşılığı olarak kullandığı mit (mythos)¹ ile ilgili yapılan tanımlamalar ortak bir zemine oturtulamamış; daha çok öznel düzeyde kalmıştır. Aslı Yunanca olan mitoloji ise "mit/mitos" (myth/mythos) ve "logia" (logos) kelimelerinden oluşmuştur. Bu bağlamda mitoloji terimi "mitleri, doğuşlarını, anlamlarını yorumlayan, inceleyen bilim" olarak tarif edilmektedir (Türkçe Sözlük, 2005: 1403). Tanımdan anlaşılacağı üzere mitolojinin çalışma alanı mitlerdir.

Réne Wellek-Austin Warren, mit ile ilgili çalışmaların 17. yüzyılda başladığını belirterek mitin Aydınlanma Çağı'nda aklın ve bilimin hakikatlerine uymadığı için küçültücü anlamda kullanıldığını söyler:

"Fakat mit konusunda, daha o zamandan Giambatista Vico'nun Scienza Nuova (Yeni Bilim, 1725) adlı eseriyle başlayıp Alman romantikleri, Coleridge, Ralph W. Emerson ve Nietzsche'nin tesiriyle gitgide yaygınlaşan yeni bir mit anlayışı ağırlık kazanmaya başladı. Buna göre şiir gibi mit de tarih ve bilimin ortaya koyduğu hakikatin rakibi değil, fakat tamamlayıcısı olan bir çeşit hakikate eş bir şeydi." (Wellek & Warren, 2011: 219).

20. yüzyıla kadar Batı'da yapılan mit tanımlamalarında, mitin esas kaynağının Yunan kültürü olduğu ifade edilmiştir (Erhat, 1996: 4). Zaman geçtikçe bu görüşün yersiz

¹ Daha geniş bilgi için bkz.: Aristoteles, *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1987, s. 23-26.

olduğu ortaya çıkmış hemen her kültürde az ya da çok mitik unsurların bulunduğu grlmştir. M. Eliade bu konuda şu yorumu yapar: “Eflatun’dan, Fontenelle’den, Schelling ve Bultmann’a kadar felsefeciler ve ilahiyatçılar, mitolojinin birçok tarifini yapmışlardır. Fakat bunların hepsinin müşterek yanı, Yunan mitolojisine dayanmış olmalarıdır. Oysa bir dinler tarihçisi için bu seçim, hiç de iyi bir seçim değildir.” (Eliade, 2004: 79). Azra Erhat ise: “Son yıllara dek ‘Yunan mucizesi’ diye bir balon uçup dururdu.” (Erhat, 1996: 3) diyerek zamanında mit hakkında yapılan tarif ve kaynak çalışmalarını Eliade ile benzer şekilde eleştirmiştir.

İlkel toplumlarla ilgili çalışmalar yapan antropolog B. Malinowski’ye göre mit geçmişte ortaya çıkmış ve geçen zaman içerisinde insan üzerinde etkisini sürdüren yaşanmış bir gerçekliktir: “Mit asla bilimsel ilgiyi doydurmaya yönelik bir açıklama değil, toplumsal gereksinimlere ve isteklere dayalı, dahası, pratik gereksinimlere yardım eden, dinsel gereksinimleri ve ahlaksal özlemleri derinden doydurmaya yönelik eski bir gerçekliğin yeniden anlatılmasını oluşturuyor.” (Malinowski, 1998: 102-103).

Malinowski’nin görüşlerinden etkilenen M. Eliade; mite “fabl”, “uydurma”, “kurmaca”, “hayal” anlamlarını yükleme yerine onu toplumların gerçek ve yaşanmış öyküsü olarak ele alarak (Eliade, 2001: 11) arkaik toplumlarda oluşmuş, doğaüstü varlıkların hikâyesi olarak görüp yaratılış ve kökenle ilişkilendirerek öz itibariyle dinsel deneyimlere bağlar. Ona göre mit; “Herhangi bir şeyin nasıl varlık bulduğunu ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl oluştuğunu anlatır.” (Eliade, 2000: 784). Mitler toplum hafızasında soyut değildir. Bilakis törenlerle anlatılan ve temsil ettiği hakikatin ritüelleri gerçekleştirilerek yaşanır. Mitlerin günlük pratiklerin üzerinde bir yaşantı olduğu için dinsel deneyimi içerdiğini söyleyen Eliade, mitin dinselliğinin destansı, coşturucu, anlamlı olayların yeniden gerçekleştirilmesine ve doğaüstü varlıkların yaratıcı işlerine yeni baştan tanık olma olgusundan ileri geldiğini belirtir: “Kısacası mitler, dünyanın, insanın ve yaşamın doğaüstü bir kökeni ve tarihi olduğunu; bu tarihin anlamlı, değerli ve ibret alınacak olaylarla dolu bulunduğunu ortaya koyar.” (Eliade, 2000: 784). Yani mitleri diğer anlatılardan ayıran en önemli fark; kutsal, doğaüstü ve kökene dair içerik barındırmasıdır (Eliade, 2001: 18).

Behçet Necatigil'e göre mitler, ilkel insanların tabiat güçlerini kişileştirerek evreni anlama/algılama ihtiyacından doğmuş öykülerdir. Necatigil, Eliade'nin aksine mitleri gerçek bir yaşam olarak ele almaz. Ona göre mitler soyut, doğa merkezli bir yaratım olduğundan dinin başlangıcı, destanların ana malzemesi, sanatın ve kültürün kaynağı konumundadır (Necatigil, 1988: 7). Celal Beydili miti daha çok milli bir değer olarak ele alır ve çerçevesini bu şekilde çizer: "Milli-geleneksel kültürün kaynağı ve tarihsel olarak en eski şekli. O, yaradılışı kendine has kanunlarla açıklayan, etnik-kültürel gelenek taşıyıcılarının düşünce potansiyelleri ve davranış biçimlerini düzene sokan, dinamik göstergeler sistemidir.". Din duygusu, dil birliği gibi etnik-kültürel birçok unsuru barındıran mitler, toplumu ortak değerler etrafında toplayan gelecek kuşakların zihnî formlarını oluşturan bir sistemdir (Beydili, 2004: 390). Fuzuli Bayat, *Mitolojiye Giriş* adlı çalışmasında miti, geçmiş zamanda dünya ve çevre hakkındaki olayların dil ve gösteri yoluyla tasvir edilmesi olarak yorumlar. Yani mitlerin evren tasavvurunun edebî formla birleşmesiyle ortaya çıktığını söyleyen Bayat, mitolojiyi de eski zamanlarda toplumsal hayatın her aşamasını bünyesinde toplamış kapsamlı bir sistem olarak görür (Bayat, 2005: 4).

İlk çağlarda oluşan mitler; doğum, ölüm, gündelik pratikler, doğayı ve doğa olaylarını anlama, kozmik bilginin sırrını çözme gibi bilgileri içerir. Bu bilgilerin devamı kendine ritlerde ve anlatılarda yer bulur. G. S. Kirk mitin genel bir tanımını "geleneksel sözlü hikâye" (Kirk, 2004: 80) olarak söyleyerek mitlerin efsane, destan, halk hikâyeleri, masal gibi edebî türlerle iç içe geçtiğini ifade eder. Hooke ise miti, "edebî ayırım" ve "tarihsel gerçekler" olmak üzere ikiye ayırır. Buna göre mitlerin kaynaklık ettiği türler, edebî ölçütle birbirinden ayrılırken, mit olarak tasavvur edilen bilgilerin ise gerçeklik iddiası taşımadığını ifade eder (Hooke, 1993: 9).

Görüldüğü üzere tanımlamalarda uzlaşa söz konusu değildir. Kültür tarihçileri, folklorcular, felsefeciler vb. kendi alanları itibariyle farklı bakış açılarıyla miti yorumlamışlardır. Keza mit için, yanlış anlaşılan dinsel ayinlerin sonucu (Jane Harrison), rüyalar gibi arzuların ve korkuların yansıması (Freud), vesvese gibi ritüellere paralel olarak endişeye karşı uydurulmuş hikâyeler (Kluckhohn) şeklinde tarifler de yapılmıştır (Kirk, 2004: 77). Genel çerçevesini çizmeye çalıştığımız mit/mitoloji

tariflerine baktığımız zaman bir yöntem sıkıntısının olduğunu görmekteyiz. Çelişkilerin sebeplerinden biri de mitin mantık dışılığı ve imgesel düşünceler zinciri kurması hasebiyle bir nazariye oluşturulamamasıdır. Azra Erhat, *mythos* (mit) ve *logos* (bilim) kelimelerinin karşıtlığına dayanarak mitin gerçekliğinin sadece sözde aranabileceğini belirtir (Erhat, 1996: 2). Çünkü sınırları belirsiz, karanlık ve derinliği bilinmeyen saha olarak mitler bir bütün olarak ele alındığında -her ne kadar bugün için bizlere “anlamsız aldanmalar” olarak gelmekle beraber- belki hiçbir zaman sebebini bilemeyeceğimiz tabiat-insan ilişkilerinin tezahürünün anlamı ve görülen tarafıyla bir inanç meselesinin ortasındadır. Tabiattan beslenen; yeme, içme, barınma gibi ihtiyaçlarını ondan karşılayan kısacası iç içe yaşam alanında onu içselleştiren insan, ya karşı koyamadığının kulu olur yahut anlamlandıramadığının algısı tabiatın somut nesnelere onda içkin hâle getirir. Cassirer’in de ifade ettiği gibi: “Onlar artık her zamanki görünüşlerinde değildirler. Birdenbire görünüşlerini değiştirir, tutkularımızın, sevgi ve nefretimizin, korku ve umutlarımızın renklerine bürünürler.” (Cassirer, 1980: 79). Bu kısmı kapatırken son olarak mitlerin toplumsal, etnik-kültürel bir bütün olduğunu ve toplumların siyasî yapılanmalarını sağlamadan önceki zamanın ilk basamaklarında oluşturdukları dinî, ahlâkî, epistemik ve ontolojik sistem olduğunu belirtmek gerekir.

1.1.2. Yunan ve Latin Mitolojisinde Dağ

Mitolojinin bilim hâlini almasıyla birlikte 20. yüzyıla değin mit denildiği zaman ilk akla gelen ve bu araştırmaların malzemesi genel itibariyle Antik Yunan mitolojisi olmuştur. Homeros, Hesiodos, Sappho, Pindaros, Kallimakhos, Theokritos gibi İsa’dan önce yaşamış şairlerce oluşturulan anlatılar derlenmiş ve Aiskhylos, Sophokle, Euripides, Aristophanes gibi tragedya ve komedyâ şairleri tarafından işlenmiştir (Necatigil, 1988: 13-14). Bu anlatılarda tanrıların, titanların, insanüstü varlıkların kendi içlerinde ve birbirleri arasındaki çekişmeleri, bu güç mücadelesine insanların dâhil olmaları gibi konular yer alır. Yunan mitlerinin büyük ün kazanması ve mitolojinin temelini oluşturmasında bu mitlerin diğer mitlere göre erken zamanda derlenmesinin ve edebî metinler yoluyla işlenmesinin payı büyüktür.

Yunan mitolojisine göre “Khaos”tan ibaret olan boşluktan yeryüzünün/toprağın simgesi ana tanrıça Gaia var olur. Sonrasında Gaia bir eşe ihtiyaç duymaksızın kendiliğinden denizleri, dağları, gökyüzünü (Uranos) doğurur ve böylelikle evrenin yaratılışının ilk aşaması tamamlanır. Uranos ile Gaia’nın birleşmesinden altısı erkek, altısı kız olmak üzere on iki titan ve devler (Hekatonheir’ler, Kyklop’lar) tevellüt eder. Uranos’un isteğiyle titanları içinde tutan Gaia bu durumu kabullenemez ve Kronos’u babasından intikam almak için kandırır. Kronos babasının testislerini keser, kardeşlerini annesinin karnından dışarı çıkarır. Artık evrenin hâkimiyeti Kronos’tadır (Necatigil, 1988: 15-16). Kronos, kardeşi Rhea ile evlenir. Bir zaman sonra Uranos ve Gaia, Kronos’a yeni doğacak çocuklarından birisinin tahtını ele geçireceğini söyler. Bunun üzerine Kronos doğan çocuklarını yemeye başlar. Daha sonra Rhea hamile olduğu Zeus’u Kronos’a vermek istemez ve onu Dikte dağında doğurur. Büyüyen Zeus, babasını mağlup eder ve Olympos dağından evreni yönetir (Grimal, 2012: 393).

İnsanî bedenlerinin içinde ölümsüz olan, doğaüstü güçleri barındıran, evrenin düzenini aralarında paylaşan büyük bir aile görünümü veren Yunan tanrılarının; iktidar, ihtiras, haz, kin, sevgi gibi nefsi duyguları, zaman mefhumu fanilerinkinden farklı değildir. Tanrıların ikamet ettikleri mekân/mekânlar olan dağlar; kutsiyeti, büyüklüğü, koruyucu özellikleriyle birçok hikâyede karşımıza çıkar. Yunan mitolojisinde ismi sıkça zikredilen dağlar; Olympos, İda, Aetna, Areopag, Dikte, Eryks, Erymanthos, Helikon, Kithairon, Kolonos, Nysa, Oita, Ossa, Parnassos, Sipylos’tur (Necatigil, 1988: 60).

Olympos, başta Zeus olmak üzere diğer on bir Yunan tanrısının (Hera, Poseidon, Demeter, Apollon, Artemis, Ares, Aphrodite, Hermes, Athena, Hephaistos, Hestia) oturduğu, evreni yönettiği yerdir ve bu tanrılara Olymposlular adı verilir (Necatigil, 1988: 32). Azra Erhat, Olympos isminin Yunanca olmadığını, kaynağının ve anlamının tam olarak bilinmediğine vurgu yaparak “yüksek dağ” anlamında kullanılması ve tanrı makamı inancı dolayısıyla Yunan’a Sümerlerden gelmiş olabileceğini ileri sürer (Erhat, 1996: 998). Sümer mitolojisine göre de gökle yerin birleşmesinden kozmik dağ vücuda gelir ve Tanrı Enlil bu kozmik dağın üzerine taht kurar (Kramer, 1999: 8-9). Erhat’ın bu ilişkiyi ifade etmesinde Yunan-Sümer yaratılış mitleri arasındaki benzerliklere

dayandığı muhakkaktır. Çünkü her ikisinde de tanrılar kişileştirilmiş ve evren, yerle göğün insanî birleşmesinden oluşmuştur.

Olympos mevkii belli bir mekân değildir. Yunanistan'dan Anadolu'ya, Girit'ten Kıbrıs'a kadar Olympos adını taşıyan birçok dağ mevcuttur. Ege'deki Nif dağı, Bursa'daki Uludağ, Anadolu'nun güneyindeki Toros dağları (Beğenç, 1974: 61); Yunanistan'da sınırlarında yer alan Mysia, Kilia, Elis ve Arkadhia'daki dağlar aynı isimle anılmaktadır. Fakat bunlar arasında en ünlüsü Makedonya-Tesalya sınırında yer alan Olympos, mitolojilerdeki dağ olarak tasavvur edilmiştir. Zamanla Olympos kavramlaşarak somut mekân arayışlarından sıyrılıp "mukaddes makam" manasında idealize edilmiş bir yer anlamıyla karşımıza çıkar (Grimal, 2012: 560). Homeros'un şiirlerinde Olympos, her daim karlı, zirvesi göğe dayanan, çok ve sivri doruklu (Homeros, 1958: 16-19), çıkılması zor sarp yolları olan ve zirvesine tanrıların uçan atlarla ulaşabildiği, saray kurduğu (Homeros, 1958: 109-110); şölenlerin yapıldığı, insanların kaderlerine karar verildiği, toplantıların ve kavgaların yaşandığı mekândır (Erhat, 1996: 998). Gök Tanrı Zeus'un Olympos'taki makamı -iktidarı elinde bulundurduğu için- diğer tanrılara göre daha üstedir ve Zeus evrende olup biteni buradan izler.

Bu ismi taşıyan efsanevî kişiler de bulunmaktadır. Girit'e adını veren Kres'in oğlu Olympos'a, Kronos oğlu Zeus'u emanet eder. Ona bakan ve büyüten Olympos daha sonra Gigantlar'dan Zeus'u tahttan indirmesini ister. Görülmemiş cüssede ve güçte olan Gigantlar, Zeus'un makamı Olympos'a dağları üst üste yığarak saldırır. Bunun üzerine bakıcısının üstüne şimşek çakarak öldüren Zeus daha sonra yaptığı eylemden pişman olarak Olympos'un mezarının olduğu dağa onun ismini atfeder. Kybele'nin kocası Olympos, Uludağ'a adını verir (Erhat, 1996: 998).

Yunan mitolojisindeki ünlü dağlardan biri olan İda dağı, günümüzde Balıkesir sınırları içerisinde bulunan Kaz Dağı'nın eski ismidir. Ana Tanrıça Kybele'nin oturduğu, bir efsaneye göre de Zeus'un büyütüldüğü yerdir (Necatigil, 1988: 60). İda dağı, tanrıların Olympos'tan sonra en çok toplandıkları, istişarelerini, düğünlerini yaptıkları bazı savaşları (Troya savaşı) yönettikleri mekândır. Nymphalar'ın (perilerin) yaşadığı

yerlerden biridir. Nifak tanrısı Eris'in, Thetis ve Peleus'un Olympos'ta düzenlenen evlenme törenlerine çağrılmamasına binaen altın bir elmanın üzerine "en güzel kadına" diye yazıp şölen sofrasına atar. Elmayı almak isteyen Hera, Athena ve Aphrodite'in arası açılır. Zeus bu sorunu çözmek için tanrıçaları İda dağına gönderir ve Paris'i hakem tayin eder (Baydalı, 2005: 395).

Eryks, Sicilya'da bulunan adını efsanevî kraldan alan, üstünde Aphrodite tapınağının olduğu bir dağdır. Erymanthos dağı, Kuzeydoğu Arkadia'da, Artemis'in sık sık avlanmaya çıktığı, Herakles'in ünlü Erymanthos domuzunu yakaladığı yer olarak ismi zikredilir. Sanat perileri olan Mousalar'ın kutsal dağı Helikon ve Parnassos dağlarıdır (Necatigil, 1988: 60). Kithairon dağı, adını Plataia kralından alır. Kithairon'la ilgili farklı efsaneler de bulunmaktadır. Misal Erinyelerden Teisiphone, yakışıklı Kithairon'un peşinden koşar. Lakin Kithairon, Teisiphone'yi aşağılar ve onu istemez. Bunu hazmedemeyen Teisiphone, saçının bir telini yılanı dönüştürerek Kithairon'u öldürür. Olayın geçtiği Asterion dağı bu olaydan sonra Kithairon adını alır. Bir başka rivayete göre de Helikon ile Kithairon iki erkek kardeştir. Helikon yumuşak huylu, nazik; Kithairon ise sert mizaçlı, şiddet yanlısı ve kabadır. Kithairon, babasını öldürür, kardeşi Helikon'u kayalıklardan aşağı atar. Daha sonra kendini de başka bir kayalıktan aşağı bırakır. Bundan dolayı birbirine yakın olan iki dağa bu kardeşlerin adı verilir. Kötü nitelikler barındıran Erinyeler'in yaşadığı dağa Kithairon, iyi huylu sanat perileri Mousalar'ın bulunduğu dağa da Helikon adı verilir (Grimal, 2012: 378). Lydia kralı Tmolos, Artemis'in nedimesine tecavüz eder. Bunun üzerine Tanrıça onu boğayla öldürtür. Tmolos, Lydai'da bir dağa gömülür ve dağ artık bu isimle anılır. Zeus'u kızdıran Prometheus, Kafkas dağlarında bir kayaya bağlanır. Bu dağlarda dolaşan bir kartal onun ciğerlerini yer. Bir süre sonra Herakles Prometheus'u bağlı olduğu kayalıktan kurtarır ve Prometheus, Kafkas dağlarının ormanlarına girer (Grimal, 2012: 783-784).

Tanrıların yanı sıra dağlarda nympha adı verilen periler de yaşamaktadır. Kutsal olarak görülen, uysal, tanrılarla birlikte olup çocuk doğuran bu varlıklar ikincil tanrıçalardır (Grimal, 2012: 533).

Genel itibariyle konuyu toparlayacak olursak Yunan mitolojisinde birçok dağ bulunmaktadır. Bu dağlara kutsiyet atfedilmiş, tanrıların yaşadığı, yerle göğün temasını kuran, yeryüzünü tutan, ulaşılması zor, merkez mekân (axis mundi) olarak tasvir edilmiştir. Dağlar kutsiyetin yanı sıra tanrıların veya kralların bölgelerini, hâkimiyet alanlarını da temsil eder. Dağların koruyuculuk, dinginlik yeri, güç simgeçiliği gibi niteliklerinin yanı sıra korkutucu bir tarafı bulunmaktadır. Öfkelenen tanrıların kaçış noktası, istenilmeyen çocukların ve tanrılar tarafından öldürülecek çocukların sığınağı, tanrı ve tanrıçaların birleşme mekânı olan dağlar, aynı zamandan canavarların da yaşam alanıdır. Yunan mitolojisinde dağlar, Türk mitolojisinde olduğu gibi kişileştirilmemiştir. Örneğin; Tmolos, Kithairon, Helikon, Eryks gibi dağlar isimlerini oraya gömülen kişiden alır. Ourea² adı verilen ve Gaia'dan doğan dağlarda yaşayan dağ tanrıları vardır. Dağ, yüce ve güçlü manasına gelecek şekilde -“*dağ gibiydi Odysseus*” (Homeros, 1958: 64) gibi- kahramanı niteleyici sözcük olarak da kullanılmıştır.

İtalya'da ortaya çıkan Latin mitolojisinde, MÖ 6. yüzyıla değin yaşamış Etrüsk'lerde ve daha sonraki dönemlerde aynı bölgede kurulan Roma İmparatorluğu'nun gelişme evrelerinde mitolojik hikâyelere konu edilen Helen etkisi mevcuttur (Challaye, 1972: 226). Her ne kadar Romen mitolojisinin derin yapısında Latin ırkının oluşum evreleri görülse de Yunan mit düşüncesinin, Romen mitolojisinden daha zengin ve baskın olması sebebiyle Yunan mitolojisindeki birçok efsane Romen anlatılarına sirayet etmiştir. Kısacası bazı anlatılar Romen orijinli olmalarına rağmen efsanelerin büyük bölümü Helen kaynaklıdır. Bu hikâyelerde yalnızca kahramanların isimleri farklıdır (Grimal, 2012: xii-xiii). Fernand Comte Latin mitolojisinin Yunan mitolojisinden etkilenmesini şu şekilde ifade eder:

“Bununla beraber, yabancı Tanrılar'la kendi Tanrılar'ı arasındaki benzer yanları çabuk keşfettiler. Konsolos Lucios Junius derhal Eryx Dağı Aphrodite'nin Romalılar'ın taptığı Venüs ile aynı olduğunu farketti ve birbirini izleyen benzeşmelerle Zeus onlar için Jupiter oldu, Hera Juno, Artemis Diana oldu. Cesar Galya'yı geçtiğinde, kaltilara ve yerli Tanrılara yeni isimler verdi.

² Yunanca dağlar anlamına gelmektedir. Ouros (dağ) kelimesinin çoğuludur.

Böylelikle, farklı uygarlıklar arasında bir çeşit efsane alışverişi gerçekleşmiş oldu.” (Comte, 2000: 14).

Latin mitolojisinde dağların kullanılış biçimleri Yunan mitolojisi ile benzerlik gösterir. Farklı olarak Palatinus ve Aventinus tepeleri, yedi tepe üzerinde inşa edilmiş Roma'nın kuruluş efsanesi içinde yer alan iki tepedir. Efsaneye göre Tanrı Mars, rahibe Rea'ya tecavüz eder. Amulius, yeğeni Rea'nın hamile olduğunu duyunca onu hapse attırır. Daha sonra Rea'nın dünyaya getirdiği ikizleri (Remus ve Romulus) Amulius, Palatinus tepesine bırakır. Bir dişi kurt bu çocukları bulur, besler. Amulius'un çobanlarından Faustulus, dişi kurdun Remus ve Romulus'a baktığını görünce onları kurttan alarak büyütür. Bir süre sonra Remus, Amulius'un Aventinus tepelerindeki sürülerin çobanlarına saldırır. Amulius'a esir düşen Remus'u kurtarmak için kardeşi Romulus harekete geçerek Amulius'un sarayını basıp onu öldürür. Bu olaydan sonra kardeşler bir şehir kurmaya karar verirler. Remus şehrin Aventinus tepesinde, Romulus ise Palatinus tepesinde yerleşim yeri kurmak ister. Kardeşler bu konuda anlaşamayınca Romulus ikizi Remus'u öldürür. Yaptığından pişman olan Romulus, Remus'u Aventinus'a gömer, yeni şehrini de Palatinus tepesinin eteklerine kurar. Romulus Palatinus tepesine bir saray yaptırır ve şehri buradan idare eder (Grimal, 2012: 694-701).

1.1.3. İran Mitolojisinde Dağ

İran mitolojisine ait bilgiler İran'ın eski dini olan Zerdüştçülüğün kutsal kitabı Avesta'da bulunmaktadır (Korkmaz, 2000: 1). Monoteist inanç temeline dayanan Zerdüştçülük dininin kurucusu Zerdüşt'ün ne zaman yaşadığı tam olarak bilinmemekle birlikte etkinliği M.Ö. 1000-600 tarihleri arasına yerleştirilebilir. Hayat serüveni mitolojik hikâyelerle dolu olan Zerdüşt evli, iki çocuk babası; kurban rahibi ve ilâhî okuyucudur. Zerdüşt'ün doğumu efsanevidir, kurtarıcı/vahyedici rolüne uygun olarak birçok sınavdan geçer ve zaferler kazanır (Eliade, 2003: 376-379). Yirmi yaşına geldiğinde toplumdan soyutlanır. Kendini dinleme, manevî boyutta aydınlanma mekânı

olan ıssız dağlara giderek inzivaya çekilir³. Tefekküre daldığı sırada “bilge rab” Ahura Mazda’dan vahiy alır (Gündüz, 2003: 179).

Avesta’ya göre evreni oluşturan güçlerden biri olan Mithra, M.Ö. 522-486 yılları arasından İran’da hüküm sürmüş Persler döneminde sistemleşerek Hint diyarını ve Hristiyanlık öncesi Roma dünyasını etkilemiştir. Zaman içerisinde dinî inanç hâline gelen Mithraizm’de Işık Tanrısı Mithra bir kayadan doğar ve dağda yaşar. Işığın simgesi güneş; dağların ardından doğup, zirveye yükselip, dağların ardından kaybolduğu için insanların Tanrı Mithra’ya yakın olma hissi dolayısıyla dağ, kutsal sayılmış, mağaralar bu inancın ibadethaneleri olmuştur. Hatta Mithra’nın sarayının Elbruz Dağı’nın zirvesinde olduğu da rivayet edilmektedir (Korkmaz, 2000: 163-164). İran mitolojisinin Olympos’u Elbruz dağı, “yüksek dağ” anlamına gelmektedir ve Avesta’nın “Yaşt” bölümünde bu dağla ilgili bilgilere rastlanır. Mitolojik bir dağ olan Kafdağı ile eş tutulan Elbruz’un konumu bilinmemekle birlikte Kafkasya’da bulunabileceği hatta Yunan mitolojisindeki kahramanlardan biri olan Prometheus’nin Zeus tarafından zincire vurulduğu Kafkas dağlarının bu dağ olabileceği öne sürülür. Elbruz dağının manevi önemi ve mitolojideki yeri diğer mitolojilerdeki gibi yerle göğün birleştiği nokta sayılması merkez simgeciliklerinin bir göstergesidir ve yüce, ulu anlamlarını da ihtiva eder. İran mitolojisindeki Kötülük Tanrısı Ehrimen, İyilik Tanrısı Ahura Mazda’nın yaratılışına karşı çıktığı için yerin ortasına girer, oluşan depremle Elburz dağı yeryüzüne çıkar. Ardından yükselen dağlar ise Elburz’un kökleridir. Tanrı’nın sarayının bulunduğu, gökcisimlerinin merkez kabul ederek üzerinde döndüğü, Zerdüş’tün öldüğü, Simurg’un yuvasının bulunduğu, Şehnâme’nin kahramanı Zâl’ın dünyaya geldiği Elburz dağı manevî anlamda arınmanın, mutluluğun, maneviyatın mekânıdır (Yıldırım, 2006: 279-308).

Avesta’ya göre kutsal boğayla birlikte aynı anda yaratılan ilk insan ve hükümdar olan; “Meliku’l Cebel”, “Pâdişah-ı Kûh” gibi isimler alan Keyûmers, yeryüzünde bir süre mağaralarda kalır ve sonrasında kimi rivayetlere göre kırk, kimi rivayetlere göre de otuz

³ Zerdüş’tün yaşamındaki efsaneler, dağdaki halveti ve vahyin alınış şeması semavî dinlerdeki nebîlik silsilesine çok benzemektedir.

bir yıl dünyada hüküm sürer. Adaletin, iyiliğin ve mutluluğun temsilcisi olur (Yıldırım, 2006: 471-472).

1.1.3.1. Meçhul Bir Diyar: Kafdağı

Fars mitolojisinde Simurg, Arap mitolojisinde Anka, Türk mitolojisinde ise Zümrüdüanka kuşunun yaşadığı yer olarak anılan, İslâmî kaynaklarda da kendine yer edinmiş Kafdağı; varlığı meçhul, tevâtürü meşhur bir dağdır. Bu mitolojilerde Kafdağı'nın Dünya'yı çevrelediği, yeri tuttuğu, bir kısmının suyun altında bulunduğu, yeryüzündeki bütün dağların yeraltından ona bağlı olduğu ve depremler meydana getirdiği şeklinde tasavvurları bulunur. Dağın renginin zümrüt yeşili olarak tahayyül edilmesi dolayısıyla Fars mitolojisindeki diğer adı Kûh-ı Ahder'dir. Hatta Kafdağı'nın Elburz dağı olabileceği görüşü de bulunmaktadır (Yıldırım, 2006: 444-445). Daha çok masal diyarı olan Kafdağı; uzaklığın, varılması güç mekânın simgesidir. Ardı karanlıklarla çevrili bu dağda Simurg'un yaşadığı rivayet edilir. İslâmiyet öncesi Türk mitolojisinde ise Simurg'la aynı niteliklere sahip olan kuş Toğrul (Beydili, 2004: 496) ve Alp Karakuş'un burada yaşadığı söylenir⁴. Altay şamanlarının tanrıya ulaşmadaki yardımcıları olan Alp Karakuş, Kafdağı'nın ardında yaşar ve doğanın koruyucusudur (Karadavut, 2010: 77).

Türk anlatılarında Tepe-göz'ün kızı Ala-Geyik'in oturduğu ve avcılarını peşinden sürükleyerek kötülük ettiği (Ögel, 1995: 25); Hızır'ın ölümüne çare ararken bilmeden geldiği ve süt gölünün bulunduğu (Beydili, 2004: 281) Kafdağı, ayrıca İslâmiyet sonrası Türk destanlarında da sık kullanılan; cinnîlerin, ejderhaların, perilerin, devlerin yaşadığı mekândır. Örneğin; arkadaşlarıyla birlikte yola koyulan Saltık Gazi bir pınarın başında konakladıkları sırada pınarın üzerinde aniden bir ejderha peyda olur. Ejderha, Saltık Gazi'ye selam verip onunla konuşmaya başlar. Kafdağı'ndan geldiğini, orada çok zalim bir düşmanı olduğunu, onun helâk olması için dua almaya geldiğini, eğer dua kabul olursa imana geleceğini söyler. Bunun üzerine Saltık Gazi dua eder ve göklerden gelen feryat sesiyle ejderhanın düşmanın yok olduğu anlaşılır. Ejderha bu olaydan sonra

⁴ İslâmiyet sonrası Türk literatüründeki Zümrüdüanka ismi kültürel etkileşim sonucu aynı kuşun Farsça ve Arapça isimlerinin birleşimiyle oluşmuştur.

imana gelir (Demir & Erdem, 2007: 504). Yine başka bir hikâyede Battal Gazi oğullarını aramak için gemiyle Kafdağı'na gider. Uzunca bir seyahatten sonra dağın eteğine, Zülkarneyn'in mezarının olduğu yere ulaşırlar (Demir & Erdem, Battal-Nâme, 2006: 267-274). Anadolu'da ise Kafdağı, Kafkas dağları olarak bilinmekle birlikte insanüstü varlıkların yaşadığı, Dünya ile boşluk arasında duvar olduğu inancı mevcuttur (Boratav, 2012: 53).

Kur'an-ı Kerim'in Kaf sûresinin, "kaf (كاف)"a yemin edilmek suretiyle başlaması münasebetiyle bazı müfessirler bu sureyi Kafdağı ile ilişkilendirmiş, bazıları da bu tefsirlerin doğruluğuna ihtiyatla yaklaşmıştır⁵. Bu tefsirler, Abdullah İbnül Abbas'tan rivayet edilen: "Yüce Allah bu yeryüzünü arkasından onu kuşatan bir deniz, onun arkasından bir dağ yaratmıştır ki ona "Kaf" denilir. Dünya göğü onun üzerine sarmaktadır." cümlesi ile kimi âlimlerin: "'Kaf' dünyayı kuşatan zümrütten bir dağdır ki göğün etekleri onun üzerindedir." ifadelerinden yola çıkılarak oluşturulmuştur (Yazır, t.y.: 225). Tâberi, Kur'an tefsirinde Kafdağı'nı cihanı saran, zümrüt yeşili renginde, gökyüzüne rengini veren, zaman-mekân mefhumu olmayan ve yeryüzünü tutan somut bir mekân olarak tarif etmişse de bu dağın Kaf sûresi ile ilişkilendirilmesi noktasında İbnül Abbas ve Katade'yi referans gösterir (Taberî, 2012: 525). Erzurumlu İbrahim Hakkı ise *Marifetnâme*'de evrenin yaratılışını açıklarken Kafdağı'nı bu merhalenin temel taşı olarak ele alır. Ona göre, Allah yedi katmana ayırdığı göğü yeşil cevherlerin, cennetler ve hazinelerin saf suyundan yaratmış, arda kalan bulanık suyu ve tortuyu birbirine vürmüştür. Bu vuruşma sonrasında meydana gelen öz, yeryüzüne çıkınca donmuş; sonucunda karalar oluşmuş, dağlar yerin direkleri hâlini almıştır. Allah, daha sonra Dünya'nın dört bir yanında bulunan bu özün damarlarını yeri kuşatan Kafdağı'na bağlamış, bir büyük meleş de depremlerden sorumlu tutup Kafdağı'nı ve dağların damarlarını onun eline vermiştir. Bir kavim helâk edilecek yahut cezaya çarptırılacaksa meleşe emir verilir, o da Kafdağı'nın damarları vasıtasıyla kavmin bulunduğu bölgede deprem meydana getirir.

⁵ Kâf sûresi ile Kafdağı arasında bağlantı kurulmasında ayrıca sûrenin 6 ve 7. âyetlerine de gönderme yapılır. "Üstlerindeki göğe bakmazlar mı? Onu nasıl bina ettik, nasıl donattık! Onda hiçbir düzensizlik ve eksiklik yoktur." (Kâf: 6); "Yeryüzünü de yaydık ve orada sabit dağlar yerleştirdik. Orada her türden iç açıcı çift bitkiler bitirdik." (Kâf: 7).

Evrenin oluşumunun ikinci evresinde ise yedi katmalı deniz yaratılır. Bu katmanların en küçüğü olan Bahr-i Muhit, yerin çevresini Kafdağı'nın arkasından sarar. Yedi katmanlı denizin her katmanının arasında, ilk katmanla yerin arasında ve son katmanın ardında birer tane olmak üzere toplam sekiz adet yeşil Kafdağı bulunur. Bunların her birinin eni beş yüz yıllık süreyle aşılabılır. Daha sonra Allah yedi göğü, yedi dağa oturtur. Boşta kalan sekizinci Kafdağı ise Bahr-i Muhit'le yer arasında kalır ve yeri kuşatır. Ayrıca Kafdağı'nın ötesinde yaratılan yılan, başı kuyruğuna gelecek şekilde dağı sarmalar ve kıyamete kadar yüksek sesle Allah'ı tespih eder. Güneş, Ay ve yıldızların ışığıyla aydınlanan bu dağ, ışıklarının havaya yansıttığından renksiz gökyüzünü yeşil renkte gösterir (Hakkı, 2003: 35-36). *Marifetnâme* müellifi Kafdağı'nı evrenin merkezi ve denge mekanizması olarak ele alsa da yaptığı açıklamaların -bugünün ilmî birikimi içerisinde düşünüldüğünde- havada kaldığı söylenebilir.

Fahredden Er-Razi, Kaf sûresi ile Kafdağı'nın bağdaştırılmasının yanlışlığı üzerine tafsilatlı bir açıklama yapar. Âyetlerde bu dağın isminin geçmemesinden, kaf (ك) ile Kaf (قاف) dağı arasındaki yazılış farklılığından, Arapçanın gramer bilgisinden ve ayrıca bu konuyla ilgili hadis kaynağının olmamasından yola çıkarak tefsirlerdeki Kafdağı'nın yeryüzünü kuşatan bir dağ oluşu fikrinin zayıflığını ileri sürer (Er-Râzî, 2008: 252-253).

Zülkarneyn'in Kafdağı'na gitmesini hikâyeleştiren Mevlânâ, bu dağın özelliklerini şu şekilde ifade eder: Saf zümrütten, âlemi çepeçevre çeviren, dağların hükümdarı, dünyadaki bütün dağlar damarlarla ona bağlı, Allah'ın isteğiyle deprem oluşturan ve sonlandıran, durur gibi gözükken aslında çok işi olan, birçok sırma mazhar, üç yüz yıllık mesafe ile ancak ulaşılabilen bir yerdir (Mevlânâ, 2009: 518-519).

Kaf sûresi'nin belirtilen âyetlerini müteşâbih âyetler olarak gören Elmalılı, coğrafi keşiflerden beri Dünya'nın didik didik edildiğini, böyle bir dağla karşılaşmadığını; depremlerin oluşumunun yeraltında sıkışan gazın yeryüzüne çıkmasıyla meydana geldiğini belirterek Kafdağı'nın varlığını kabul etmez. İbnül Abbas'ın Kafdağı tanımını reddetmeyen Elmalılı, niyet okuması yaparak tefsîrdeki Kafdağı tabirinin atmosfer, dağdan maksadın da atmosferin yüksekliğinin kastedilmiş olabileceğini ifade eder (Yazır, 1992: 225-226).

Bazı müfessîrler Kaf sûresine dayanarak mevkii ve konumu muğlak ama rengi kesin olarak bilinen Kafdağı'nı evrenin yaratılış aşamalarından biri ve arzın direği olarak göstermeye çalışsa da ne Kur'an-ı Kerim'de ne hadislerde ne de İslâmî gelenekte bu dağla ilgili açıklama olmadığı gibi böyle bir dağın ismi bile mevzubahis değildir. Bu çerçevedeki yorumların mitolojilerden İslâm literatürüne geçmiş olması kuvvetli olasılıktır. Bazı araştırmacılar Kafdağı tasavvurunun kaynağı olarak Zerdüştilik (Demirci, 2001: 145) ve İsrailiyatı gösterir (Aydemir, 1979: 6-7). Ön Asya'nın kadim medeniyetlerinden İran, Müslümanlığı kabul ettikten sonra İslâmiyet ile çatışmayacak eski inançlarının bir kısmını nispeten devam ettirip İslâm coğrafyasına bu yönüyle tesir etmiştir ki özellikle Abbasiler devrinde Araplarla Farsîlerin sıkı iletişim içinde oldukları aşikârdır. Daha öncede bahsettiğimiz üzere Fars mitolojik evren tasarımında Elbruz dağı efsanevî, ulaşılmaz, bütün dağların şahı olarak görülen, nerede olduğu tam olarak bilinmeyen bir dağdır. Tasvir edilen özellikleri bakımından Elbruz dağı ve Kafdağı birbirine benzer. Öte yandan Kürşat Demirci, Kafdağı motifinin İsrailiyata Zerdüştilikten geçtiğini belirterek şu yorumda bulunur:

“Yahudi dinî literatüründe Tevrat'taki (Tekvîn, 1/2) tohu (boşluk) kelimesi yorumlanırken yeryüzünün etrafını boşluğun bir çizgi (kaf) gibi kuşattığı belirtilir (Haqıqa 12a). Burada kullanılan İbrânîce kaf kelimesi 'hat' anlamına gelmektedir; dolayısıyla İran sürgününü yaşayan yahudiler, muhtemelen Zerdüştilik'teki dağ motifini kendilerinden birtakım unsurlar katarak Arap yarımadasına taşımışlardır.” (Demirci, 2001: 145).

Yeryüzünü saran bu muallak dağ motifinin İslâmî geleneklere sadece Zerdüştinancından veya İsrailiyat'tan geçmiş olması ihtimal gibi dursa da bölgenin ve bu bölgede Müslümanlığı kabul eden/etmeyen medeniyetlerin İslâmiyet öncesi inançlarına bakarsak daha doğru bir yaklaşım sergilemiş oluruz. İncelediğimiz kadarıyla Orta Doğu, Orta Asya, Ön Asya ve Grek-Latin mitolojik kozmos tasarımında evren sadece sudan oluşur ve dağların yaratımıyla yeryüzü şekillenmeye başlar. Bu anlamda dağların mitolojilerdeki işlevi; karaları oluşturması, yerin dengede durmasını sağlaması ve gökyüzü ile arasında direk olmasıdır. Kafdağı da tefsirlere göre evrenin ilk

yaratımlarındandır, suyla kara arasına girerek dengeyi sağlar ve dünyayı çevreleyen direk olarak düşünülür. Mitolojilerde dağlar tanrıların yaşadığı; bereketin, bolluğun simgesi; ender bulunan, iyileştirici etkisine inanılan bitkilerin yetiştiği yerdir. Dolayısıyla yeşil renkle tarif edilir. Kafdağı'nın ardında da insanüstü varlıklar bulunur ama bunlar Tanrı vasfına sahip olanlar değil dev, ejderha, peri, cin gibi mahlûkattır. Mitolojilerdeki dağlar ile Kafdağı arasında daha birçok benzerlik kurulabilir. Burada belirtmek istediğimiz her toplumda var olan mitolojik dağ tasavvurunun Müslümanlığı kabul eden kavimlerde bu tasavvurun İslâmiyet ile ters düşmeyecek unsurlarla bezenerek Kafdağı şeklinde devam ettiği'dir.

1.1.4. Eski Ortadoğu ve Hint Mitolojilerinde Dağ

Ortadoğu kimi araştırmacılara göre insan ırkının başlangıç noktası, peygamberler diyarı ve yazının icat edildiği coğrafyadır. Kadim bir maziye hâiz olan bu iklimde dağın mitolojik düşünce içindeki yeri diğer toplumlarda olduğu gibi kutsiyet üzerine inşa edilmiştir. Ortadoğu'da hüküm sürmüş toplumlardan Akad, Babil ve Sümer mitolojilerinin motifleri, konusu ve yapısı birbiriyle aynı olmakla birlikte sadece anlatılardaki kahramanların isimleri farklıdır⁶. Mitolojilerdeki ve dinî sistemlerdeki birliktelik dağ ile ilgili tasavvurlara da sirayet etmiştir.

Sümer mitolojisinde, evren yaratılmadan önce her taraf su ile kaplıdır. Daha sonra yer ile gök yaratılır, yerle göğün birleşmesinden kozmik dağlar ve Hava Tanrısı Enlil ortaya çıkar. Enlil, annesi Yer Tanrısı Ki ile birleşerek Ninhursag adındaki kozmik dağın kraliçesi ortaya çıkar ve böylelikle evrenin düzenlenmesi başlar. Ay Tanrısı Nanna ve Tanrıça Ningal'dan olma Güneş Tanrısı Utu, “doğu dağı”ndan yükselip “batı dağı”ndan batar (Kramer, 1999: 83-86). Sümer metinlerinde Tanrı Enlil ulu, koruyucu manasında “Koca Dağ”a benzetilir. Ayrıca bu metinlerde dağın yemyeşil olması bolluk ve bereketin timsalidir. Dağın bereket simgesi olduğunu Su Tanrısı Enki'nin ovayı bitkisel ve hayvansal yaşamla doldurup bunun sorumluluğunu da Dağ Kralı Sumugan'a vermesinden de görebiliriz (Kramer, 1999: 115-119). Kentler kuran ve yaşamın devamlılığını sağlayan Enki, gemisine biner ve Eridu'ya varır. Tanrı Enlil, Enki'nin

⁶ Daha geniş bilgi için bkz: Hooke, age.

kurduğu Eridu şehrini yüceltmek için “Eridu’yu, bir dağ gibi, yeryüzüne yükseltti, / Onu güzel bir yere kurdu.” ifadelerini kullanır. Bu yurt saf ve temiz bir yerdir (Kramer, 1999: 121). Sümer mitolojisini öğrendiğimiz metinlerin yanı sıra yine kendileri tarafından yapılmış dinsel ve mitolojik nitelikli silindirler bu toplumun kozmos algısına ışık tutmaktadır. Bu silindirlerden birinde Tanrı’yı simgeleyen bir tasvir, dağın içinde resmedilir. Buradan anlaşılan dağın zirvesinin Tanrı’nın konumu olduğudur (Kramer, 1999: 70).

Gılgamış Destanı Babil, Sümer ve Akad toplumlarının ortak ürünü gibidir. Destanda bu toplumlardan birer parça bulmak mümkündür. Akadca yazılan Gılgamış Destanı’nın kahramanı Gılgamış, en yakın arkadaşı Enkidu’nun irtihalinden sonra ölümden kurtulmak, daha başka tabirle ölümsüzlüğü aramak için “Ölümsüzler Ülkesi”ni ve ebedî yaşamın sırrını bilen, Tufan’dan kurtulan atasını aramaya koyulur. Bu atanın ismi Sümerlilerde Ziusudra, Babillilerde ise Utnapiştim’dir. Destanın Sümer versiyonunda Gılgamış’ın, atasına ulaşması için yedi dağı, Babil versiyonunda da Maşu dağlarını ve ölüm sularını aşması gerekir. Gılgamış engelleri geçerek Utnapiştim’e ulaşır. Ona tanrıların sırrını vereceğini söyleyen Utnapiştim, kendisi hariç bütün insanlığın yok olduğu Tufan’ı anlatır. Altı gün altı gece süren Tufan sonrasında gemi Nisir dağına oturur (Hooke, 1993: 48-50).

Mısır mitolojisinde de evren yaratılmadan önce her yer su ile kaplıdır. Bu ilksel denizin içinden bir tepenin yükselmesiyle yaşam ortaya çıkar. Eski Mısır kentlerinden ve güneş temelli inancın merkezlerinden Heliopolis’teki Kum Tepesi bu ilksel tepeyle bağdaştırılmış hatta firavunun Güneş Tanrısı Ra ile buluşmak için tırmandığı kozmik bir dağ hâlini almıştır (Eliade, 2003: 114-115). Ayrıca Mısır’ın güney sınırı Nubia’da bulunan Gebel Barkal dağı, Tanrı Amon’un evi olarak görülen kutsal bir dağdır. Desteksiz ve kıvrımlı zirvesi Yukarı Mısır’ın beyaz taş giymiş kobra (uraeus) ikonuna benzer. Nubialılar, Mısır inancının etkisiyle büyü ve kutsal saydığı bu dağın çevresine piramitler yapmışlardır (Remler, 2000: 70). Yükseltisi fazla olmayan bir coğrafyaya sahip olan Eski Mısır’da tanrıların yeryüzündeki temsilcisi olduğuna inanılan firavun için inşa edilmiş olan piramitler yapay bir dağa benzer. Eski Mısır dilinde de “Firavun” sözcüğü dağ anlamını karşılar. Piramitler firavunların iktidar

sembolüyle beraber, öldükten sonra bedenlerinin gökyüzündeki tanrıların yanına daha hızlı bir şekilde çıkmalarını sağlayacak simgedir (Ersoy, 2000: 280).

Dağların yeryüzünün merkezi olduğu inancına Hint mitolojisinde de rastlarız. İndra'nın hükmettiği ve tanrıların buluşma yeri olan, cennet olarak tasavvur edilen Svarga'nın bulunduğu yer Meru Dağı, dünyanın orta noktasıdır ve Kutup Yıldızı'nın ışığı onun üzerinden gelir. Himalaya'nın kuzey dağları da Meru ile aynı sembolik değere sahiptir. Bunların yanı sıra Sumeru, Hemadri, Ratnasanu, Karnikacala, Amaradri ve Deva-parvata da tanrıların dağları arasında yer almaktadır. Ayrıca dağın merkez simgeciliği Hint kraliyet kentlerini de şekillendirir. Kendini yeryüzünün ilahı olarak gören kralın makamı ve kenti; ulaşılması zor, etrafı korunaklı ve her yeri/şeyi üstten gören bir mekân olmalıdır. Bunun modeli de dağlardır (Dowson, 2000: 216).

1.1.4.1. Dağın Mitolojik Simgesi: Tapınaklar

Dağ kutsiyetinin somut ifadesini tapınak mimarilerinde görmek mümkündür. Tezde yer vermiş olduğumuz mitolojilerin kozmos tasavvurlarında dağlar ilk yaratımlardandır. Gök, tanrı/tanrıların bulunduğu uçsuz bucaksız âlem; yer, kulların yaşadığı kapalı bir mekândır. Dağlar ise gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı; diğer bir tabirle yaratıcı ile yaratılan arasındaki köprüdür.

İnsanoğlunun yerleşik düzene geçmesi ve bulunduğu mekânı şekillendirmesi gelişmiş güzel olmamıştır. Özellikle şehirler ve tapınaklar mitolojik tasavvurlarla yoğrulmuş kozmos algısının tezahürlerinden doğar. Çünkü “(...) bir mekân örgütlenirken, tanrıların örnek eseri tekrarlanmış olma[lıdır].” (Eliade, 1991: 13). Bundan dolayı arkaik toplumlarda yeni meskûn topraklar tanrıların yarattığı evren modeline karşılık geldiğinden, gökyüzündeki tanrılar âlemi yeryüzündeki beşerî yerleşimin arketipi durumundadır (Eliade, 1991: 21). Söz gelişi; insan şehirlerin, kalelerin tepelere inşa edilmesinin nedeni pragmatik olarak savunulmasındaki kolaylık, iktidar göstergesi olarak görülse de bunun bilinçaltındaki sebebi inançsal temayüller ve merkez simgeciliğidir. Lakin bu inançsal temayüller ve merkez simgeciliğinin yeniden üretim yoluyla yerleşik düzen içerisine sirayet ettiği en somut mekân tapınaklardır. Dağ

zirvelerinin tanrıların ikametgâhı olması ve kozmik alanlar arasında geçişi sağladığı düşüncesi, tapınakların dağ şeklinde inşa edilmesine sebep olmuştur. Babil ve Sümerlerin⁷ ziggurat tapınakları, Cava'ların Barabudur tapınağı bu simgeciliğin yansımasıdır. “Kozmik dağın tapınakla özdeş olduğunu gösteren Nippur'daki tapınak ve kutsal kulelerin adlarına varıncaya kadar böyledir: ‘Dağ Evi’, ‘Bütün Ülkelerin Dağ Evi’, ‘Fırtınalar Dağı’, ‘Kararlar (kehanetler) Evi’, ‘Mezarlar Evi’, ‘Gök ile Yeryüzünün Bağı’, vb.” (Eliade, 2002: 26).

Bu tapınaklar kutsal dağların küçültülmüş maketi gibidir. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte ibadet mekânı dağlar yerini daha küçültülmüş daha fonksiyonel dağ benzeri tapınaklara bırakır. Yükseklikleri yüz metreyi bulan, yukarı çıkıldıkça darlaşan; Güneş, Satürn, Jüpiter, Merkür, Venüs, Mars ve Ay'ı temsil eden yedi kattan oluşan zigguratlar tanrıların yeryüzüne inmesine ve ölümlerin göğe çıkmasına temsilen inşa edilmiştir (Ersoy, 2000: 87). Eliade, ziggurat'ın kozmos'u temsil ettiğini, zirvesinin de merkezi temsil ettiğini söyler. Ona göre, kral ziggurat'ın tepesine çıkarak evrenin merkezine ulaşır böylelikle tanrısal bir nitelik kazanır (Eliade, 2002: 29). Ayrıca Eliade, Mezopotamya'daki bu tapınak anlayışının bir benzerinin Kudüs Tapınağı'na da uygulandığını belirterek tapınağın inşa edildiği kayalığın “Dünya'nın göbek çukuru”nu temsil ettiğini söyler (Eliade, 1991: 20).

Sonuç olarak mitolojilerde dağlar mekânlar üstü bir konuma sahiptir ve kozmosun ritmi ve ahenginin oluştuğu merkezdir. Yani:

“(…) hareketin Bir ve Tek'ten, kesrete doğru, içten dışa doğru, tecelli etmeyenden tecelli edene, öncesiz ve sonrasız olandan gelip geçici olana doğru fıskırıp yayıldığı, birlik ve teklîğe ulaşma amacına yönelik olan, her türlü geri dönüş ve asla yöneliş tarzının, madde ile temasa geçmeden önce olduğu gibi, bir araya gelip biri bütün oluşturduğu ODAK'tır.” (Ersoy, 2000: 80).

⁷ Sümerliler ilk olarak dağlık bölgede yerleşim kurmuş bir süre sonra Dicle-Fırat deltasına göçmüşlerdir. S.H. Hooke, Sümer tapınaklarının (ziggurat) göğe yükselen dağ biçimindeki mimarisini onların önceki yerleşim bölgesinden getirdiklerini ifade eder. Ayrıca bkz: Hooke, age, s. 23-24.

Yeri kucaklayan eteği ve göge deĝen, bulutlarla kaplı zirvesi ile tanrı/tanrıların makamı, evren bileşenlerinin geçiş noktası ve yaratımın ilk merhalelerinden biri olduğu düşünceyle kutsiyet atfedilen dağlar, aslında birçok tabiat unsurunu da içinde barındırır. İlkel dönemlerin yaygın inanç şekli olan paganizmde bu önemli bir etken olsa gerek. Çünkü paganizmde tabiat öğelerinin her biri bir anlama karşılık gelmektedir. Bu bakımdan dağlar yüksekliğiyle, mukavemetiyle; simsiyah bulutlara, bembeyaz karlara, çeşit çeşit ağaçlara ev sahipliği yapmasıyla; Güneş'in doğuşunun iptidai ve batışının nihayet noktası olmasıyla, su kaynaklarını doğurmasıyla, sığınak olan mağaralarıyla tabiatın unsurlarını barındırır. Bu elemanların yanı sıra su, ağaç, gök gibi inançsal simgeleri elinde tutan insanüstü ikon olan nesnenin ardındaki bilinmezlik dağın kutsanma nedenlerinden biri olabilir. Dağların tapınak olarak görülmesi yahut tapınakların dağlara benzetilmesi belirttiğimiz sebeplerin yanı sıra her türlü insanî vasıflardan münezze, ulaşılamaz ilâha giden meşakkatli yolu ve zirveye yaklaştıkça arınmanın derecesini temsil eder.

1.1.5. Türk Mitolojisinde Dağ

“Yer basruki tag, budun basruki beg”⁸

Türklerin tarih sahnesine ne zaman ve nerede çıktığı sorusu bugün bile muammadır. Sanat tarihçilerinden arkeologlara, dilcilerden kültür tarihçilerine kadar birçok dalda araştırmacılar kendi alanları itibariyle bu soruya yanıt aramışlardır. Türklerin kimlik tespitinin yapılamamasının en büyük sebeplerinden biri konar-göçer bir toplum olduğu görüşüdür. Tanımlamalar itibariyle her ne kadar az-çok coğrafi bir sınır çizilip kesin bir kanaate ulaşmak mümkün olmasa da ilk Türk soyunun Taş Devri döneminde Altaylar-Sayan dağlarının güneybatı bölgesinde yaşadığı ağır basan kanıdır. M.Ö. 1700'lere gelindiğinde proto-Türkler, göçebe ve savaşçı özellikleri sebebiyle yaşadıkları coğrafyayı genişletmişler, iki asır sonrasında Altaylar ve Tanrı Dağları dolaylarında hüküm sürmeye başlamışlardır. Zamanla Altaylardan Karadeniz'in kıyılarına uzanan

⁸ Kâşgarlı Mahmud'un *Divanü Lûgat-it Türk* adlı eserinde yer verdiği bu eski atasözü (Yeri tutan dağ, milleti tutan bey/hakan) Türklerin dağa verdiği değeri göstermesi bakımından önemlidir (Kâşgarlı Mahmud, 2006: 466). Hakan, devletle millet arasındaki uyumu sağlayan otoritedir, toplumu bir arada tutar ve onun liderliğini yapar. Dağ ise yeryüzü ile gökyüzü arasındaki uyumun temsilcisi ve dünyanın dağılmasını önleyen bir kemerdir. Dağın tanrı otoritesi ile tebaa arasındaki bağlantı olması hasebiyle Hakan mefhumu, özellikleri bakımından dağa benzetilmiştir

geniş bir bölgeye yayılan Türkler arasında gerek dil gerek kültürel farklılıklar oluşmaya başlamıştır (Kafesoğlu, 1997: 48-52). Dağ ile ilgili inanışlardaki başkalaşımın ve ayrılıkların temel sebeplerinden birini bu durumun teşkil ettiği söylenebilir.

Türk tarihi yahut Türk mitolojisi denildiğinde akla gelen ilk simgelerden biri dağdır. Dağlar içinde ise Altay ve Tanrı Dağları'dır. Coğrafi konumu itibariyle Altaylar, Tanrı Dağları'nın kuzeyinde kalır ve her ikisi de sıradağlardır. Bu dağların eteklerini yurt edinen Türk kavmi için dağ sadece bir yeryüzü şekli değil, toplum ve doğa arasındaki ilişkiyi belli oranda anlatan kültürel bir simgedir.

Şüphesiz dağlarla ilgili ilk tasavvurların oluşmaya başladığı evre mitolojik dönemlerdir. Geçmişte oluşturulmuş düşünce, yaşam ve inanç sisteminin nesilleri aşarak -en azından bir kısmının- toplumun kültürel belleğinde yer edindiğini söylemek yanlış olmaz. Çünkü geçmiş, bir milletin bilinçaltıdır ve önemli sosyal değişimler (Göçler, din değişimleri, başka bir egemen kültür tarafından asilime edilme vb.) eski alışkanlıkları tamamen silip atamaz. Dolayısıyla mitolojik inanışlardan tek tanrılı inanç sistemine geçerken dine aykırı düşmeyecek mitler seçilir ve bunlar gelecek nesillere aktarılır (Bayat, 2007a: 15). Bu anlamda kültürel bir nesne olarak dağla ilgili tasavvurların - Müslümanlığın Türk toplumu arasında yayılmasıyla birlikte- İslâmiyet'e aykırı düşmemek koşuluyla alınmış ve günümüze kadar ulaşmıştır. İslâmiyet öncesi Türk inancının Anadolu'ya taşınması hususunda Jean Paul Roux merkezden uzaklaşan toplumların daha tutucu olduğu iddia ederek şu tespiti yapar:

“Yüzyıllar boyu İslam'ın önderi gibi gözüken Müslüman Türk dünyası ve ülke yöneticileri aracılığıyla gerçekten bu duruma gelen Türkler iki bölüme ayrıldı. Bir bölümü İslamiyet'i içtenlikle kabullendi ve eski dinden tepki yaratmadan koruyabileceklerini yeni dinlerinde sürdürdü. Örneğin şehzadelerin boğdurulması, ritüel savaşları, düşman ölülerinin mezardan çıkarılması ve yakılması, başlık üzerine tüy takılması, yak (Tibet sığırı) veya at kuyruğundan yapılan sancaklar gibi. Diğer bölümleri ise bir dereceye kadar Müslüman oldu, ancak geçmişten olabildiğince fazla şeyi özenle korudu.” (Roux, 2011: 45-46).

Anadolu'ya göç eden Türkler, Müslümanlığı kabul etmelerine rağmen dağ ile ilgili Orta Asya'dan kalan inanışlarını da beraberlerinde getirmişler, hatta ilk olarak yerleştikleri bölgelerin coğrafi şekillerin ismini Orta Asya'da kullandıkları isimlerle değiştirmişlerdir:

“Örneğin: Nuh'un gemisinin karaya oturduğu Ağrı Dağı ve bir şaman perspektifi içinde, bir kadın kültüründe odaklanan, Paris 'in kararının Yunan geleneklerini, Hıristiyanlığın Meryem Ana kültürünü ve bizzat kendisi Peygamberin kızı olan Fatma'nın bir kızını yücelten (ululuyan) gizemci bir Müslüman akımının hepsini birleştiren, eski adı İda olan Kaz Dağı. Bazen Kaz Dağı ile karıştırılan, bununla birlikte Kafkasya ile özdeşleştirilen Kaf Dağı, dev'lerin ve peri'lerin oturdukları yerdir ya da yeryüzünü çevreleyen ve belki de Gök'ü taşıyan büyük duvardır. Pek çok tepede, ermişlerin (erenler, evliya) kutsal yeri bulunur, ama bu evliyalar meçhuldür ve onları dağın kişileştirilişi olarak kabul edebiliriz.” (Roux, 2000: 147).

Kitleler kendilerini tanımlayacakları ve dünya algılarını ortaya çıkaracak imgeleri yaşanan coğrafya ve içinde buldukları anın koşulları doğrultusunda hayali olarak oluştururlar (Assmann, 2001: 23). Geçmişî hatırlama biçimi olan mitlerin oluşumunu ve devamlılığını sağlayan en önemli etken dinî ritüellerdir. Tekrarlanan ritüeller zamanla sözlü geleneğin içerisinde yer alır.

“Animist görüşlü eski Türkler, mevcut olan doğa olaylarını idrak etme iktidarında olmadıklarından, onlar hakkında çeşitli rivayet ve efsaneler üretmişlerdir. Efsane ve destanlarda tabii varlıkların mitik unsurlar halinde tasvir edilmeleri, bizzat dünyayı bu şekilde idrak etmenin sonucudur.(...) Şöyle ki, doğa olaylarının asıl mahiyetini anlamakta zorluk çeken eski insanlar, kendi tefekkürleri düzeyinde meselelerin izahına çalışmışlardır.” (Kızı, 2002: 338).

Destanlar ve efsaneler, milletlerin ilk edebi ürünlerindedir. Bu metinlerde toplumların tarih sahnesine çıkışını, kahramanlıklarını, dünya algısını, kültürünün oluşum sürecini görmek mümkündür. Destan kişilerinin doğumu, kahramanlıkları, ölümü efsanevidir ve

içerisinde mitleri barındırır. Tabiat kültlerinin çokça bulunduğu bu mitler her ne kadar hayal âlemi olarak görülse de bir toplumun faziletlerini, düşünce yapısının temelini oluşturur ve toplum sanatını arka planda besleyen önemli bir kaynaktır (Banarlı, 1971: 1). Sözlü edebiyat numuneleri, parça parça olan mitleri toplar, yapısına uydurur ve estetik bir değer katar. Toplum zaman, mekân ve sosyo-psikolojik etkiler neticesinde yeni formlar katmak suretiyle anlatıları geleceğe aktarır.

Toplumların kozmik algısını inançları belirler. Bu epistemik durum iki şekilde meydana gelir. Ya kozmik düzenin kendisi inanç merkezidir ve doğa verileri özne konumundadır ya da vahiy yoluyla bilgilendirilen insan, aşkın bir varlığa inanarak görüleni nesne konumuna indirger. Teolojik bilgiyi bir kenara koyan bilim dünyasının bu noktadaki genel kanısı ilk çağ toplumlarının genelinde doğa merkezli ve paganik inanç yapısının olduğu yönündedir. İslâmiyet öncesi Türklerde ise tek tanrılı inanç sistemi olmasına rağmen bu inanış içerisinde tabiat unsurlarının da yeri vardır ve bu unsurlar tanrı ile iletişim kurma vasıtası olarak düşünülmüştür.

Türklerdeki tanrı inancı Gök-Yer/Su-Atalar (Yer-Sub) formuyla açıklanabilir. Kültlerle iç içe geçmiş bu teferruatlı sistemi özetlemek gerekirse; Gök âlemi, Tanrı'nın bulunduğu iyilikler ve güzelliklerin merkezidir. Şamanizm'e göre dünya, insanla doğanın uyum içinde birlikte yaşayacağı bir mekândır. Ağaç, su, ateş, dağ gibi tabiat unsurlarını kutsal sayma Yer/Sub formunun bir gereğidir (Çoruhlu, 2010: 17-33). Bu form içerisinde yer alan tabiat unsurlarının canlı bir ruha sahip olduklarına, fizikötesi güçlerinin varlığına inanılmış ve bunlar da "iye (ruh)" olarak isimlendirilmiştir. Tanrılara özgü özelliklere sahip olduğu düşünülen bu ruhların koruyuculuk, cezalandırma gibi nitelikleri mevcuttur. "Maddi dünyanın bir unsuru olan dağ, taşıyıcısı olduğu sembolik özelliklerinin de maddi ifadecisiydi. Dağlar, Şamanizm'de karşılaşıldığı şekliyle, ilk çağlarda Dağ ruhları gibi, mistik ve manevî güçleri olan, bu yüzden de duygularla yoğrulan varlıklar olarak düşünülmüşlerdir." (Beydili, 2004: 147). Her ne kadar dağlar ve dağ ruhları herhangi bir kalıba sokulmamış, açık tasvir(ler)i yapılmamışsa da hemen hemen bütün Türk topluluklarında canlı, erkek olarak tasarlanmış ve antropomorfik özelliklerle tasavvur edilmiştir. Söz gelişi; Altay ve Azerî Türkleri dağı, baba olarak görür. Hakaslara göre dağlar, hareket edip yol alabilirler.

Şorlara göre ise büyük dağlar küçük dağların efendisidir ve kendi aralarında savaşıp evlenebilirler. Şorlarda dağların bu niteliğinin temelinde en erken zamanlarda, cengâver, yiğit kahramanların ve çeşitli sebeplerden ötürü dağlara dönüşmüş olmaları yatar (Bayat, 2006: 50-52). Fakat Altay Şamanizm’indeki Dağ iyesi; avcı/avcılıkla ilgili efsanelerde ve bazı şaman dua/ayinlerinde iri döşü olan sarışın, çıplak bir kadın olarak zihinlerde canlandırılmıştır. Eğer Dağ ruhu avcı ile evlenirse avcı bolca avlanır ve zenginleşir (Bayat, 2007b: 224-225). Bu durum koruyucuya yakın olma ve onunla birebir ilişki içerisinde olma bağlamında değerlendirilebilir.

Yer-Sub ruhları ilâh ile insan arasındaki bağlantıyı kuran araçlar olarak görülebilir. Dikkat edilirse hemen hiçbir toplum karşısında hazır olarak bulunduğu tabiatla çatışmamıştır. Bunun sebebi doğa elemanlarının rahmanî bir yönünün olduğu inancı, ezelden gelip ebede gitmesi, içinde barındırdı sırrın ifşa edilememesi ve bütün bunların ortak noktası olarak bilinmezliğin korkusundan ileri gelmektedir. İlkel dönemdeki insanların kutsal anlayışı kendi varlıklarından farklı bir hakikati kabul etmiş olmalarındandır. “Nesneler ya da eylemler onları aşan bir gerçekliğe şu veya bu tarzda katılmak suretiyle değer kazanır ve böylece gerçek olurlar.” (Eliade, 1994: 18). Kutsiyet atfedilen dışsal nesnelere ya fizikî nitelik ve hacim bakımından ölümlü, dayanıksız, kuvvetsiz insan bedeninden üstündür ya da bu nesnelere varlığı kendinden menkul bilinir. Dağların büyüklüğü, dayanıklılığı; ağaçların ilkbaharda çiçekler açıp, sonbaharda yapraklarını dökmesi; ateşin ısı, denizlerin ve göllerin hacmi, derinliği ve büyüklüğü gibi göstergeler, insanı kendi gerçekliğinden/özünden farklı, üstün ve yok edemeyeceği bir hakikat olgusuna yaklaştırır. Çünkü farklılık ve üstünlük (her ikisinin de birlikte var olması gerekir) iktidarı, ilkel dönemlerde ise Tanrı’yı ve tanrısallığı ortaya çıkarır. Dolayısıyla farklı ve üstün olarak tasavvur edilen doğa nesnelere inanç merkezinde olup ya tapılan/ibadet edilen ilâh ya da ilâhlara yakınlaşmayı sağlayacak insanüstü fakat ilâhtan zayıf, ikon konumundadır.

Gökyüzü neredeyse bütün inanç sistemlerinde, yüksekliği, ulaşılmazlığı, sonsuzluğu, aşkınlığı ve bilinmezliğiyle insanoğlu tarafından Tanrı’nın makamı olarak görülmüş ve kutsal bir konuma oturtulmuştur (Eliade, 2005: 136). Türklerde de Gök, inanç sisteminin merkezindedir ve gökte olduğu düşünülen ilâha Gök Tanrı ismi verilmiştir.

Türk tarihinin ilk yazılı metni olarak kabul edilen Orhun Abideleri'nin: "Tanrı gibi gökte olmuş Türk Bilge Kağanı, bu zamanda oturdum." (Ergin, 2005: 3) cümlesi ile başlaması Türklerde Gök Tanrı'ya inancın varlığını göstermesi bakımından önemlidir. "Her şeyin fevkinde duran Gök Tanrı, bütün ruhların ve koruyucuların hâkimi, evrenin mevcut olma kaynağıdır." Hak ve adaletin yerine getirilmesi Gök Tanrı'nın emri olarak görülür. İnsanlar sadece herhangi bir kişiye bağlı olmadan sadece Gök Tanrı'ya hesap verir ve isteklerini sadece Gök Tanrı'dan dilerler (Bayat, 2007a: 214-215). Dağ ise gökyüzüne yakın olmasından dolayı, dünyanın merkezinde yerin ve göğün birleştiği noktayı simgelediği düşünülerek Tanrı'ya ibadet edilen ve ayinlerin yapıldığı yerdir. Dağın ibadet mekânı olması ve kutsileştirilmesi "Merkez" (*axis mundi*) düşüncesinden doğar. Merkez; gökyüzü, yeryüzü ve yeraltının kesişim noktasıdır. Dünyanın direği olan dağlar; yeri, göğü ve yer altını bir arada tutan, yaratılışın başladığı kesişim noktasıdır. Bu sebeple dağlar, tapınakların ve kutsallığın merkezidir (Eliade, 1994: 27-29).

Dünya sahnesine ziyadesiyle dağlık, engebeli ve kışları oldukça soğuk bir bölgede çıkan Türk nesli karşılaştığı coğrafyaya uyum sağlama durumundaydı ve coğrafyaya göre inançları, yaşam pratikleri şekillendi. Yazları dağ tepelerine kışları ise rakım olarak daha aşağıda yer alan dağ eteklerine yerleşerek dağ çevresini kendilerini güvende hissedebilecekleri, korunaklı bir alan olarak gördüler. Merkez tasarımının ilk şekli neslin başlangıç noktası, yurt düşüncesi, devlet merkezi, ırmakların kaynağı ve gündelik yaşam sahası olması bakımından gerçekçi sebeplere dayanmaktadır. Zira Hun hakanlarının Hundağı adlı bir dağın tepesinde Çin'le antlaşma yapmaları, Göktürklerin ve sonrasında Uygurların iktidar sahası dağlık ve ormanlık bir bölge olan Ötüken'i merkez kabul etmesi böyle bir düşüncenin ürünüdür (İnan, 2006: 48-49). Merkez tasarımının diğer bir yönü ibadet mekânlarıdır. Bu mekânlar uluorta bulunmaması gereken özel alanlardır. Dağın haşmeti, yüceliği, gizemi, üstünlüğü ve göğe yakın olması onu Tanrı'ya yaklaşma, onla bağlantı kurma makamı konumuna getirmiştir. Yukarıdan aşağıya doğru olan yaratılış silsilesi içerisinde gökle yeryüzünün temasını sağlayan dağların zirvesi arşın, mağaralar ise yeraltının kapılarıdır. Bu kutsiyeti gerek Türklerin türeyiş efsaneleri ve varyantlarında -genel olarak dağ özel olarak da mağara simgelerinde- gerekse Yer-Sub inanişinde görmek mümkündür. Bu sebeple hemen her

Türk boyunun ve oymağının müşterek veya ayrı ayrı kutsal saydığı bir dağ vardır⁹. “Orta Asya dağlarının çoğu Türkçe veya Moğolca mübarek, mukaddes, büyük ata, büyük hakan anlamlarına gelen sıfatlarla zikrolunurlar. Meselâ, Han Tanrı, Bayan-ula, Buztağ-ata, Boğdu-ula, Burkhan-ula, Othon-Tengere, Iduk Art, Kayrakan, Erdene Ula (Kuttağ) ve başkaları gibi.” (İnan, 2006: 49). Eski Türklerin bazı boyları yılda bir kez kutsal saydıkları dağlara gider ve burada belirli ayinlere göre Tanrı’ya kurban sunma törenleri yapar.¹⁰ Gerçi dağın merkez olma tasarımının sosyo-ekonomik ve mitsel yönü iç içedir ve birbirini besler. Abdülkadir İnan’ın naklettiği bir Altay hikâyesine göre Moğollar tarafından kovalanan Altaylılar, Karagay dağına girip dağa kurban keserler. Bunun ardından dağ birden bire ormanla kaplanır, Moğollar yollarını kaybeder. Böylelikle Altaylılar kurtulur ve Karagay dağını kutsal dağ olarak kabul ederler (İnan, 2006: 52). Kırgızların bir efsanesine göre de Türklerin babası Ulu Ayata ve anası Ulu Ayana güneşin toprağı ısıtması ve Tanrı’nın inayetiyle Karadağ’daki bir mağarada dünyaya gelmişlerdir (Uraz, 1992: 170-171). Bu hikâyelerde de görüldüğü üzere dağ hem koruyucu hem de yaratılışın başlangıç noktasıdır.

Orta Asya coğrafyasına yayılan Türk boylarının Tanrı inanışında farklılıklar göze çarpar. Göktürkler’de dağ, ibadet edilen bir mekân iken bazı Türk boylarında Tanrı’nın kendisi olmuştur.“(...) dağ, tepe ya da yüksek yerler Türk topluluklarında büyüklüklerinden ve göğe olan yakınlıklarından dolayı bazen tanrı olarak kabul edilmiş, bazen de muhtemelen göğe ve yere ibadet edilen alanlar olarak kullanılmışlardır.” (Çoruhlu, 2010: 34). Örneğin; Altaylar’da şamanlar ayinlerde kurbanlarını Altay’a ithaf edip doğrudan doğruya ondan yardım beklerler: “Bu kurbanım mukaddes ve ulu Altay’a ulaşsın, onun karar vereceği yere (yargı yerine) bağlansın. Güttüğümüz davayı halledecek mi? Bereket ve refah bize verecek mi? Bu kurbanım her engeli (budakları) aşarak ulu ve mukaddes Altay’a ulaşsın.” (İnan, 2006: 51). İslâmiyet’in Türkler arasında yayıldığı dönemde eserini oluşturan Kâşgarlı Mahmut, Divânü Lügati’t-

⁹ J.P. Roux konuyla alakalı şu bilgiyi verir: “Kutsal bir dağı olmayan bir Türk veya Moğol kavminin bulunmasına imkân olmadığı anlaşılmaktadır; ancak bazı dağların kendilerine evrensel saygınlık kazandıran özel bir ünü vardır. Ortaçağ’ın Müslüman yazarları ve Tang devrinden beri Çin kaynakları, gerek Karlukların gerek Çigillerin ve söylendiğine göre bütün Türklerin saygı duyduğu, halen var olan Tokmak şehrinin biraz uzağında Issik Kul’un kuzey batısında böyle bir dağın varlığını belirtmektedir. Çinlilerin Tien-şan (Göksel Dağlar), Türkçe çevirisiyle Tengri Tag Hiung-nuların büyük kutsal dağlarından biri olmuştur.” (Roux, 2011: 157).

¹⁰ Daha geniş bilgi için bkz: Bayat (2007a), s. 234-245.

Türk'te Türklerin dağ temelli tanrı anlayışıyla alakalı: “Yere batası kâfirler göğe ‘...Tengri’ derler. Yine bu adamlar büyük bir dağ, büyük bir ağaç gibi gözlerine ulu görünen her şeye ‘...Tengri’ derler. Bu yüzden bu gibi şeylere yükünürler (secde ederler). Yine bunlar bilgin kimseye ‘...Tengrigen’ derler. Bunların sapıklıklarından Tanrı'ya sığınırız.” der (Kâşgarlı Mahmud, 2006: 377-378).

Türk destanlarında ve efsanelerinde dağlar, mekânın ötesinde işlevlere sahiptir. Bazı anlatılarda dağlar “vatan, yurt” sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu sembol yaşanan yer, şehir, kutsal yer anlamları da kapsayan geniş manaya sahiptir. Yine Kül Tigin Yazıtı'nda: “Ötüken ormanından daha iyisi yokmuş. İl tutacak yer Ötüken ormanı imiş. (...) Ötüken ormanında oturursan ebediyen il tutarak oturacaksın.” (Ergin, 2005: 5) gibi ifadeler rastlanır. Ötüken ormanlarla kaplı dağlık bir bölgedir ve bu alan vatan olarak görülmüştür. Altay Dağı, Altay-Sayan Türkleri; Ak Dağ da Uygurlar için vatan demektir. Uygur Türklerinin *Göç Destanı*'nda Ak Dağ'ın parçalara ayrılarak taşınması ve vatanın yok oluş hikâyesi şu şekildedir: Uygur tahtına yeni oturan hakan artık Çinlilerle yapılan savaşlara son vermek için oğlunu Çin prensesiyle evlendirmek ister. Çinliler prenseslerine karşılık Uygur ülkesinin mutluluğunu arttıran, vatan simgesinin sembolü olan, Uygurlara huzur ve bereket veren Kutlu Dağ'ı talep eder. Uygur hakanı bu isteği reddetmez ve Kutlu Dağ'ı Çinlilere verir. Çinliler de onu parçalayarak taşırlar. Bu hadiseden sonra ülkedeki bütün hayvanlar ağıtlar yakar. Dağın gitmesiyle ırmaklar kurur, göllerin suyu çekilir, toprak çatlar ve halk rahat yüzü göremez olur. Bu olaydan sonra bütün canlı-cansız varlıkların “Göç!, Göç!” diye bağırdıkları duyulur (Banarlı, 1971: 28-29). Yine Uygurların türeyiş efsanesine göre onların ortaya çıktığı yer Kara-Korum dağından kaynağını alan Orhun nehri kenarındır. Dağdan dolayı şehrin adı Kara-Korum olmuştur. Dağ ayrıca otuz farklı derenin ve çayın kaynağıdır. Her derenin kenarına bir boy yerleşmiştir. Orhun nehri kıyısında Uygurların iki boyunun zamanla nüfusu artar ve sonrasında birleşerek Böğü-Han'ı hakan olarak seçerler. Böğü-Han'ın doğumu efsanevidir. Kara-Korum dağından doğan Toğla ve Selenge adlı derelerin ortasında bulunan iki ağaç, iki dağın arasında büyür. Bu iki ağacın arasına gökten bir ışık inmesiyle iki dağın da yavaş yavaş büyüdüğü görülür. Bir zaman sonra, büyüyen ağaçların içinden beş çocuk çıkar. Bunlardan en küçüğü Böğü-Tegin fizikî ve aklî özellikleriyle diğerlerinden önde olduğu için kavminin hakanı olur. Bir gün Böğü-Han

uykudayken pencerenin önünde bir kızın hayali belirir. İlk iki gece kızını görmemezlikten gelen ve ondan korkan han, üçüncü gece vezirinin nasihatine de uyarak kızını Ak Dağ'a götürür. Böğü-Han ve kızın konuşması bu dağda yedi sene, altı ay, yirmi iki gün sürer. Son gece kız, hana; bütün yeryüzünü ele geçireceğini bunun için de çok çalışması gerektiğini ve insanlara değer vermesini öğütler. Konuşmaların ardından Böğü-Han ordularını dört bir yana göndererek dünyayı buyruğu altına alır (Ögel, 2010: 74-76). Dağlar iki anlatıda yurt olması bakımından himaye edici vasfıyla beraber bereketin de timsali olarak gözümüze çarpar.

Göktürklerin kurttan türeyiş ve Ergenekon efsanelerinde dağın işlevi hem aşılmasındaki güçlüğü hem de içinde mağaraları bulundurması münasebetiyle koruyucu bir mekân olmasıdır. Bahaeddin Ögel, kurttan türeyiş efsanesinin üç farklı varyantından bahseder. İlk iki menşe efsanesinde Lin ülkesinin askerleri Göktürkleri mağlup eder ve on yaşındaki bir çocuk hariç bütün soyu katlederler. Çocuk küçük olduğu için ona acıyan Lin ülkesinin askerleri çocuğun kollarını ve bacaklarını kesip bir bataklık içindeki otların arasına bırakırlar. Dişi bir kurt çocuğu bulur, besler ve büyütür. Bir zaman sonra karı koca hayatı yaşamaya başlarlar ve kurt hamile kalır. Çocuğun yaşadığını öğrenen Lin ülkesinin kralı, askerlerini çocuğu bulmak üzere görevlendirir. Askerlerin geldiğini gören kurt, çocuğu alarak Kao-ch-'ang (Turfan) memleketinin kuzeyindeki dağa gider. Dağın içerisinde derin ve büyük bir mağara, mağaranın içinde de çayırırla kaplı etrafı dik kayalıklarla çevrili bir ova vardır. Kurt bu mağaranın içine girerek on çocuk doğurur. Nesiller sonra mağaradan çıkan soy Altay Dağı eteklerine yerleşirler. Üçüncü menşe efsanesinde -ilk iki efsanede olduğu gibi- kahraman kurttan doğar. Kurt dört çocuk dünyaya getirir. Bu efsanede sadece büyük çocuktan bahsedilir. Büyük çocuk, atası A Pang-Pu'nun topluluğuyla Chien-su ve Şin dağlarında yaşar. Bu dağların soğuk olması sebebiyle topluluk zor zamanlar geçirir. Bir zaman sonra büyük çocuk burada ateşi bulur ve kavminin burada barınmasını sağlar. Ardından diğer kardeşler aralarında anlaşarak büyük kardeşe Türk adını verirler (Ögel, 2010: 18-29).

Ergenekon Destanı'nda savaştan geriye kalan Türkler dar ve sarp yollardan geçerek Ergenekon Dağ'ına sığınır. 400 yıl kadar kaldıktan sonra buraya sığınmayan Türkler, bir demircinin önderliğinde Tanrı'nın yardımıyla Demir Dağ'ı eriterek bir yüklü deve

çıkacak kadar yok açarlar. Dağın koruyuculuğu ve yardımıyla toparlanan Türk milleti tekrar tarih sahnesine çıkar (Banarlı, 1971: 25-27). Ergenekon’la benzer motifler taşıyan bir Hristiyan Süryani efsanesine göre de Hunların Orta Asya’dan çıkıp bütün dünyaya yayılması şu şekilde rivayet edilir: Kafkas dağlarının kuzeyinde yaşayan Hunların, kendi ülkesine zarar vereceğini düşünen Büyük İskender, Dicle ve Fırat nehirlerini geçip Doğu Anadolu’ya oradan da Muş dağına gelir. Bu dağın ardında etrafı yüksek dağlarla çevrili bir ova vardır. Ovaya inen Büyük İskender gördüğü yüksek dağlar karşısında hayretini ve hayranlığını saklayamaz. Kendisine bilgi veren tüccarlar bu dağlara insanların tırmanmadığını, dağların ötesinde Nuh Peygamberi’nin oğlu Yafes’in kavminin oturduğunu ve bu kavmin birçok kralının olduğunu söyler. Bunun üzerine Büyük İskender dağların ardında yaşayan Yafes’in kavminin kendi coğrafyasına geçmemesi, insanoğlunu korumak için üç bin demirci ve üç bin bakır ustası çağırarak bu dağlara büyük bir kapı yaptırır. Daryal geçidine koydurulan kapının bir gün Hunlar tarafından yıkılacağını bilen Büyük İskender kapıya bir kitabe yazdırır. Bu kitabeğe göre Hunlar bir zaman sonra bu kapıları geçip İran ve Roma ülkelerini istila edip tekrar kendi bölgelerine geri dönecektir. 927 yıl sonra yeryüzüne yayılacak olan Hunlar, tüm dünyayı atlarının ayak sesleriyle titreyecektir. Kapının yapılışından 950 yıl sonra ise Hun kralı bu geçitten geçip Tanrı’nın emriyle tüm dünyaya egemen olacaktır (Ögel, 2010: 70-71).

Oğuz Kağan Destanı’nda¹¹ da dağ, Oğuz Kağan’ın hem oğullarından birinin ismi hem de çadırını kurduğu, sırtını yasladığı, güvenini arkasında hissettiği bir mekândır. Oğuz Kağan, ilk karısından olan çocuklarına: Gün, Ay, Yıldız; ikinci karısından olan erkek çocuklarına da Gök, Dağ, Deniz ismini verir. Mitolojik bir sembol olan bu isimlerin Türklerde kutsal kabul edilen ve saygı duyulan tabiat kültlerini simgeledikleri düşünülebilir. Urum Kağan’la savaşmak için Oğuz Kağan, çadırını Muz Dağ’ının (Buz Dağı) eteğine kurar. Ertesi gün, gün doğarken çadıra gök tüylü, gök yeleli, büyük bir erkek kurt gelir ve Oğuz Kağan’a bu savaş için yol göstermek, önderlik etmek ister (Banarlı, 1971: 18-19).

¹¹ Jean Paul Roux, Oğuz Kağan Destanı için iddiası şöyledir: “Batı Türklerine ismini veren atanın (Oğuz) destanı olan “Oğuzname”, canlı bir milliyetçilik sergilemekte ve en saf Türk gelenekleriyle dolu olmasına karşın bunları Moğollar aracılığıyla yansıtmaktadır. Şu kadar ki, Oğuz Kağan’ın askeri başarıları gerçekte, uygulanarak Türk tarzına aktarılan Cengiz Han’ın başarılarıdır.” (Roux, 2011: 37).

Abdülkadir İnan, Verbitskiy'i referans göstererek Şamanist Altay Türkleri arasında söylenen "Dünya Tufanı" adlı efsaneden bahseder. İnan'a göre bu efsane semavî dinlerdeki "Nuh Tufanı" hikâyesinden izler taşımaktadır ve Altaylılar kendi Tanrı inançlarına göre bu hikâyeyi değiştirmişlerdir. Efsaneye göre Tanrı-Ülgen, Nama adlı meşhur bu adama dünya tufanının olacağını ve bir gemi yapmasını söyler. Bir dağın tepesinde yapılan gemiye Ülgen'in emirleri doğrultusunda insanlar ve hayvanlar alınır. Sonunda tufan kopar, her yerden sular fışkırır ve yağmur yağmaya başlar. Suların yükselmesi ve yeryüzünün sular altında kalmasıyla dağın tepesindeki gemi yüzmeye başlar. Suların çekilmesiyle birlikte gemi Çomgoday ve Tuluttu dağlarında karaya oturur. Tufandan sonra Nama tanrılar arasına girer ve yeni nesiller ona kurbanlar kesmeye başlar. Nama'nın gemisi Altaylılara göre Altay dağlarındadır (İnan, 2006: 22-23).

Altaylıların bir başka Yaratılış Destanı'nda dağların ortaya çıkışı şu şekilde hikâyeye edilmektedir: Hiç bir şey yokken sadece Tanrı ve su vardır. Tanrı kendine benzeyen bir varlık yaratır ve adını Kişi koyar. Tanrı, Kişi'ye suyun dibinden bir avuç toprak çıkarmasını emreder. Kişi bu toprağı çıkarırken kendine gizli bir dünya yaratmayı tasarlar ve ağzına biraz toprak saklar. Tanrı, Kişi'nin kendisine getirdiği toprağı serper ve "Büyü!" emrini verir. Toprak büyümeye başlayınca Kişi'nin ağzındaki toprakta büyümeye başlar. Kişi boğulacakken Tanrı, Kişi'ye "Tükür" der. Bu tükürükle dümdüz yaratılan Dünya'da bataklıklar ve yüksek tepeler meydana gelir. Kişi'nin yaptığına kızan Tanrı ona Erlig adını verir. Erlig bir zaman sonra Tanrı'dan izin alarak yaratının dünyasına karşılık gökle yer arasında yeni bir dünya yaratır. Fakat bir süre sonra Erlig'in yaptıkları Tanrı'nın canını sıkınca Tanrı, Erlig'in üzerine Mandişere'yi gönderir. Mandişere'nin gönderdiği mızrakla paramparça olan bu dünya, ilk dünyanın üzerine yıkılır ve böylelikle bu parçalar yüksek dağları, derin boğazları meydana getirir (Banarlı, 1971: 13)¹². Verbitskiy'in Altay Türklerinden derlediği bir başka yaratılış destanında ise Dünya sularla kaplı bir yerdir. Tanrı Ülgen, kutsal bir ilhamla ilk olarak yeri sonra göğü ardından da yeri tutsun diye iki balık yaratır. Günlerden bir gün balığın başı aşağıya düşer ve tekrar her yeri su kaplar. Tanrı, Dünya'yı yarattığı için artık

¹² Yaratılış Efsanesi'nin değişik bir versiyonu için bkz: İnan (2006), s. 14-21.

rahattir ve oturmak için Altın Dağı'na gider. Çok büyük bir dağ olan Altın Dağı; zirvesi Ay'la Güneş'e değin uzanırken etekleri yere değmeyen, bir adam boyu kadar, durup düşmeyen bir makamdır (Ögel, 2010: 434-435)¹³.

Türk mitolojisinde önemli diyebileceğimiz bazı dağlara değerli madenlerin ismi verilmiştir: Altın Dağ, Demir Dağ, Bakır Dağ gibi. Altaylıların yaratılış efsanesinde Altın Dağ, gözün alamayacağı kadar büyük yerle gök arasında dimdik bir dağdır. Ayrıca Bahaeddin Ögel, bir Altay şamanının: “Güneş dolaşamaz, çelik dağ; ay dolaşamaz altın dağ” duasını da örnek vererek Altın Dağ'ın aslında Altaylar olduğunu belirtir (Ögel, 1995: 432-433). Saka Türklerine ait olduğu kabul edilen *Şu Destanı*'nın da Altın Dağ'ı çağrıştıran Altın Han dağının ismini alış hikâyesi şu şekilde rivayet edilir: Zülkarneyn (İskender) Semerkand'ı geçip Türk iklimine yaklaştığını haber alan Türk hükümdar Şu hemen hazırlıklara başlar. Uygur yakınlarına kadar gelen Zülkarneyn'in öncülerine karşı Şu da kendi öncülerini baskın yapması için gönderir. Muharebe sırasında Türklerden biri, altın dolu kemer taşıyan düşman askerlerinden birini kılıçla belinden ikiye böler. Kemer kırılır ve altınlar kana bulanmış şekilde etrafa dağılır. Ertesi gün Türk askerleri bu hâli görünce birbirlerine “altın, kan” derler. Böylelikle oradaki büyük dağa Altın Han ismi verilir (Atsız, 1997: 16-17).

Demir Dağlar ve Bakır Dağ genellikle Altay destanlarında görülür. Bakır Dağ'ın bu destanlarda yer altından dokuz denizin birleştiği noktadan yeryüzüne çıktığı şeklinde anlatıldığını belirten Ögel, bu motifin bazı unsurlarının Anadolu söylencelerinde de yaşadığını vurgular (Ögel, 1995: 434). Mitoloji; günlük pratiklerin, kalıplaşmış değerlerin bir yansıması ve sembolik ifadesinin hikâyesi ise demir/Demir Dağ'lar bu hikâyenin en müstesna numuneleridir. Yeryüzü ve gökyüzünün direği olarak görülen Demir Dağlar esasen soyut bir mekân olması münasebetiyle Türklerin kozmos tasavvurunun bir parçasıdır. Belki de gündelik hayatın soyut göstergesidir. Demiri yataklarında çıkartıp işleme maharetine sahip olan Türkler onu kutsal bir konuma oturtmuş, yeminlerini kılıçla yapmışlardır (Ögel, 2010: 67). Göğün direği olarak

¹³ Ayrıca efsanenin son iki mısraı olan “Sanma ki bizim dünya, dünyalar içre tektir / Otuz üç katlı gökle, dünya çok çok yüksektir.” İfadesi için Ögel; “33 katlı gök”ün Budizm tesiri ile gelebileceğini söyler: “Bilindiği üzere, Hint mitolojisindeki Meru dağının dört katı vardı. Bu dağın yarı yerinde ise, 33 Tanrı otururdu. Bunların reisleri de İndra idi. Burada Tanrının oturduğu Allın-Dağ'ın durumu da Meru dağını hatırlatmaktadır.” (Ögel, 2010: 445).

tasarladıkları Kutup Yıldızı'na Demir Kazık adını vermişlerdir (Ögel, 1995: 170). Madenler arasında demir Türk kültürü içinde özellikle mukavemeti sebebiyle savunma-saldırı silahlarının, kalkanların ham maddesi olarak kullanılması onu özel bir mevkie yükseltmiş, demircilik müstesna bir zanaat olarak görülmüştür. Ögel, kağanların bile demirci olduğunu; "Göktürk Devleti'ni kuran Bumin ve İstemi Kağan'ların kendi kabilelerinin sanatları demircilik idi. Aşağı yukarı bütün Ortaasya'yı ellerinin altında tutan Juan-Juan İmparatorluğunun silahlarını bunlar yapıyorlardı." şeklinde ifade eder (Ögel, 2010: 66). Ergenekon'u çevreleyen dağlarda demir madenleri bulunmaktadır. Bir demircinin önderliğinde dağlardaki madenleri eriten Türkler, buradan yeryüzüne yayılır. Demir Dağlar birçok mitolojik hikâyede karşımıza çıkmakla birlikte, genellikle Altay ve Güney Sibiry Türk mitolojisinde görülen bir motiftir. Misal; Ak-Han'ın çocukları kutsal bir taya biner ve tay çocukları Demir Dağ'a götürür. Çocuklara zarar gelmesini istemeyen Tanrı, tayın ayaklarını kılıç yapar. Bu esnada Katay-Han'ın 40 boynuzlu boğasına rastlarlar; ayakları kılıç olan tay, boğayı öldürür ve eve geri dönerler. Bir başka hikâyede ise Tanrı, Han'a Demir Dağ'a gidip oradaki insanlarla savaşmasını ister. Han, Tanrı'nın bu isteğini kabul edip askerlerini Demir Dağ'a gönderir. Zorlu şartlar altında geçen yolculuk sonunda Demir Dağ'a ulaşan askerler, oradakilere savaşmak istediklerini söyleseler de karşılık bulamazlar. Savaşın ne olduğunu bilmeyen Demir Dağ'dakiler bu askerlere hediyeler verip Han'a da bir kürk gönderirler. Geri dönen askerler durumu Han'a anlatır ve kürkü sunarlar. Kürkün çok büyük olduğunu gören Han, bunun kendine göre yapılmasını emreder. Küçültülen kürkten sekiz tane kürk çıkar. Böylelikle Han, Demir Dağ'dakilerin kendilerinden çok büyük olduğunu farkına varır (Ögel, 2010: 59-60).

Bahsettiğimiz dağla ilgili hikâyeler Türklerin ana coğrafyası Orta Asya cihetinde teşekkül etmiştir. X. yüzyıl sonrasında kitleler halinde Müslüman olan ve ardından Batı'ya doğru ilerleyen Türkler -özellikle Oğuz Boyu- heybelerine iklimlerini, anlatılarını kısacası kültürlerini koymuşlardır. İşte Dede Korkut hikâyeleri Oğuzların, Orta Asya ve Kuzeydoğu Anadolu'daki yaşantısını mezcedip içine de biraz İslâmî değerlerin karıştırılmasıdır. Dede Korkut hikâyeleri ayrı ayrı on iki hikâyeden müteşekkil olmasına rağmen değer yargıları, dünya algısı ve kimlik bakımından bir bütündür. Hikâyelerde Oğuzların coğrafyasından, maceralarından, geleneklerinden

bahsedilmektedir (Ergin, 1989: 23). Dede Korkut'un gerçekliği ve kimliği bugün bile hâlâ merak edilen, araştırılan fakat kanaatlerden öteye gidemeyen bir sorudur. Dede Korkut kimi araştırmacılara göre gerçek tarihî bir kişilik kimilerine göre ise fonksiyonları bakımından şamanlıkla bağlantılı, Atalar kültürünün temsilcisidir (Memmedov, 1995: 27). İkinci değerlendirmenin sebebi Orta Asya Türk coğrafyasındaki anlatıların birçok motifinin bu hikâyelerde olması (Gökyay, 1994: 79) ve Oğuzların Müslüman olmasına rağmen eserde İslamî unsurların sığılıdır. Muharrem Ergin, Dede Korkut'taki coğrafyanın muğlak ve hayalî olduğunu belirterek:

“Kazılık dağı, Kara taş, Karacuk, Türkistan gibi Oğuzların Maveraiünnehir'deki yurtları ile ilgilidir. (...) Dede Korkut hikâyeleri aslında Oğuzların Yakın Doğu'ya gelmeden önceki hayatlarına ait hâtıralara dayanmaktadır. Çok eski devirlerden beri mevcut olan bu hatıraların, bazı olaylar etrafında toplanması ve IX-XI. yüzyıllarda Oğuzların Sirderya kuzeyindeki yurtlarında geçen hayatları ile ilgili görülmektedir.” der (Ergin, 1989: 55).

Ala Dağ, Karacuk Dağı,¹⁴ Kara Dağ, Kazılık Dağı Dede Korkut'ta sıkça geçen dağ adlarıdır ve menşei Orta Asya'ya dayanmaktadır (Gökyay, 1973: cii-civ). Eserde ismi

¹⁴ Oğuz hikâyelerinden adı sıkça geçen Karacuk Dağı, Ahmed Yesevi etrafında anlatılan bir efsanede de geçmektedir: “Yedi yaşına kadar birçok yüksek manevi rütbelere sırasıyla yükseldikten sonra, Arslan Baba'nın terbiyesiyle yüksek bir olgunluk mertebesine erişen küçük Ahmed, yavaş yavaş etrafta şöhret kazanmağa başlamıştı; zaten babası Şeyh İbrahim sayısız kerametleri, menkabeleri ile o civarda tanınmış bir adamdı; bu yüzden, hemşiresinin sözlerine tamamiyle riayet eden bu sakın, sessiz küçük çocuğun, sülalesi bakımından da manen büyük bir mevki' sahibi olduğu biliniyordu. O esnada vaki' olan hariku'l-'ade hadise ise, Ahmed'in şöhretini bütün Türkistan'a yayıyordu: Bu devirde Maveraiünnehr ve Türkistan'da Yesevi adlı bir hükümdar saltanat sürüyordu. Kışın Semerkand'da oturuyor, yazları Türkistan dağlarında yaşıyordu. Bütün Türk hükümdarları gibi av meraklısı olan bu padişah, yazları, Türkistan dağlarında avlanmakla vakit geçirirdi; lakin bir yaz Kara-cuk dağında avlanmak istediği halde, dağın çok girintili çıkıntılı olması onu bu emelden mahrum etti; Kara-cuk'da hiç av avlayamadı. Bunun üzerine bu dağı ortadan kaldırmak istedi. Kendi hükmettiği yerlerde ne kadar veliler varsa hepsini topladı ve duaları berekatiyle bu dağı ortadan kaldırmalarını istedi. Türkistan evliyası hükümdarın bu niyazını kabul ettiler. İhram bağlayup üç güne kadar bu dağın ortadan kalkması için tazarru' ve niyaza koyuldular; fakat bütün tazarru'lar, umulanın aksine, neticesiz kaldı. Sebebini araştırdılar, “Memleketteki ariflerden, velilerden gelmeyen var mı ?” diye araştırdılar. Şeyh İbrahim oğlu Hoca Ahmed'in henüz pek küçük olduğu için, çağırılmadığı anlaşıldı. Hemen Sayram'a adamlar gönderip çağırdılar. Çocuk, ablasına danıştı. Ablası dedi ki, “Babamızın vasiyeti vardır. Senin meydana çıkma zamanının gelip gelmediğini belli edecek şey, babamızın ma'bedi içindeki bağlı bir sofradır. Eğer onu açmağa kadir olursan, var git. Meydana çıkma zamanın gelmiş demek olur.” Çocuk bunun üzerine ma'bede gitti

geçen dağlar; göğün direği-dünyanın merkezi olması; koruyucu, aşılması zor, av avlanılan bir mekân olması, yiğitlerle benzeştirilmesi bakımından Türklerin İslamiyet öncesi inancıyla paralellik gösterse de ata, kayınbaba yahut yaratıcı gözüyle bakılmaz (Ögel, 1995: 443).

“Her ne kadar Dede Korkud’da ‘kutsal-dağ’ kavramı, eski Orta-Asya şamanî-animist ‘dağ-su-ağaç-kültü’nün devamı olsa da, aynı kültün uzantısı olarak dağ zirvelerinde somutlaşan (ancak henüz ayrışmamış/özerkleşmemiş olan) ‘Gök-Tanrı kültü’, Türklerin İslamlaşma süreçleri içinde, dışıl kutsal-doğa kapsayıcılığından uzaklaşmalarını ve eril tüm-güçlü ‘Tek-Tanrı’ kavramını benimsemelerini hazırlayıcı bir öge olarak görülebilir.” (Saydam, 2003: 60).

Manas Destanı’nın kahramanı Manas’ın hayatı Ala Dağ çevresinde geçer. Manas, Alman-Bet’in onuruna Kemekey dağında at yarışları düzenler. Kahramanın niteliği ve yüceliği dağlara benzetilir (Ögel, 2010: 498-539).

Türk dünyasında bilinen, birçok rivayeti bulunan Köroğlu Destanı’nın Anadolu sahasındakiyle Orta Asya anlatısı birbirinden farklılık arz etse de ortak motiflerden biri Çamlıbel dağıdır. Destanın Anadolu sahasındaki rivayetinde zalim Bey’den babasının intikamını almak isteyen Köroğlu, Bey’in konağının yakınındaki Çamlıbel’i mesken tutar. Çamlıbel, Köroğlu’na kucak açan, onu koruyan/ele vermeyen, zalimlerle baş etmesini sağlayan bir mekândır (Boratav, 1984). Bu bağlamda Köroğlu’nun Çamlıbel’e duyduğu sevgiyi ve saygıyı anlattığı dizeleri vermek istiyoruz:

Hemen Mevlâ ile sana dayandım

Arkam sensin, kalem sensin dağlar hey,

ve sofrayı açtı. Artık meydana çıkma zamanı gelmiş demektir. Hemen sofrayı alarak Yesi şehrine geldi. Bütün evliya orada hazır dılar. Sofrasında olan bir tane ekmeği niyaz gösterdi, kabul edip *Fatiha* okudular. Bu ekmeği meclistekilere boldu; hepsine yetti. Evliyadan ve padişahın umera ve askerlerinden orada 99.000 kişi hazır olmuştu. Onlar bu kerameti görünce, Hoca Ahmed’in büyüklüğünü daha iyi anladılar. Hoca Ahmed, babasının hırkası içinde duasının neticesini bekliyordu. Birdenbire gök yüzünden seller boşandı, her yer suya boğuldu. Şeyhlerin seccadeleri dalgalar üzerinde yüzmeye başladı. Bunun üzerine bağrışıp niyaz ettiler. Hoca Ahmed, hırkadan başını çıkardı. Hemen fırtına kesilerek güneş açıldı. Baktılar, Kara-cuk dağı ortadan kalkmış: Şimdi o dağ yerinde Kara-cuk adlı bir kasaba bulunur ki Hoca’nın ekser evladının mesken ve vatanıdır.” (Köprülü, 1976: 29-31).

*Yoktur senden özge kolum kanadım
Arkam sensin, kalem sensin dağlar,*

*Sana derim sana hey ulu yaylam
Meğer başım alam ilinden gidem
Okum senden, Yayım sendedir cıdam
Arkam sensin, kalem sensin dağlar hey*

*Yüce yüce tepesinden yol aşan
Gitmez oldu gönlümüzden endişen
Mürüvvetsiz Beyden yeğdir dört köşen
Arkam sensin, kalem sensin dağlar hey*

*Köroğlu der tepelerden bakarım
Gözlerimden kanlı yaşlar dökerim
Bunca yıldır hasretini çekerim
Arkam sensin kalem sensin dağlar hey*

Köroğlu (Sepetçioğlu, 1998: 154).

1.2. Semavî Dinlerde Dağ

İlk insandan günümüze din, cemiyetlerin yaşantısında önemli bir müessese olmuştur. Gerek çok tanrılı gerek tek tanrılı olsun bu müessese insanoğlunun sosyal yaşantısına düzen getirmiş; fikrî, ahlâkî tefekkürün ana kaynağı hâlini almış ve meydana getirdiği heyecan bakımından da sanat dalları üzerinde önemli rol oynamıştır.

Dağla ilgili tasavvurların temelinde dinin yer aldığını söyleyebiliriz. İkel çağlarda çok tanrılı dinlerde inanç sisteminin merkezinde olan, Tanrı'nın makamı veya ibadet edilen bir ikon olan dağın kutsallığı, semavî dinlerin kutsal kitaplarındaki tanrısal söylem ve peygamberlerin yaşantısından kesitlerle birlikte değer kazanır. Kitap ehli peygamberler dolaylı ya da direkt dağ/dağlarla temas kurar. Semavî dinlerde dağlar; peygamberlerin

kimi zaman “halvet”e girdikleri, kimi zaman düşmanlardan kaçarken saklandıkları, kimi zaman da vahiy aldıkları yer ve Allah’ın kudretinin tecelli ettiği doğa elemanlarıdır.

Peygamberler tarihi¹⁵, cennetteki yasak ağacın meyvesini yiyen ve bu sebeple yeryüzüne gönderilen Hz. Âdem ve eşi Hz. Havva ile başlar. Hz. Âdem, Hint coğrafyasına Hz. Havva ise Cidde’ye indirilir.¹⁶ Müslüman tarihçilerin rivayetlerine göre Hz. Âdem’in yeryüzüne indirildiği yer, bugün Hindistan sınırlarında bulunan Serendib adasıdır. Bir apokrifte ise bu ikilinin saklandığı yer bir dağın içindeki mağaradır (Bolay, 1988: 363).

Cennetten kovulan Hz. Âdem, yaptığı hatanın farkına varır ve günlerce, gecelerce ağlar hatta melekler de Hz. Âdem’in durumunu görüp ağlamaya başlar. Bunun üzerine Allah, Hz. Âdem’den Harem’e bir mâbed yapmasını ister. Güçsüzlüğü ve çaresizliği nedeniyle bunu nasıl yapacağını soran Hz. Âdem’e Allah, meleklerini kılavuz kılar ve Mekke’ye

¹⁵ Tarihte en çok peygamberin İsrailoğulları’na geldiği ifade edilir. Bu sebeple Yahudi kaynaklarında peygamberlerle ilgili ayrıntılar fazladır. İslamî bakış açısıyla yazılmış birçok peygamberler tarihi, Kur’an ayetleri ve hadislerin yanı sıra İsrailiyat’tan da izler taşır. Abdullah Aydemir İsrailiyat’ı şu şekilde tanımlar: “İsrailiyat’ israiliyye kelimesinin çoğuludur. Kelime İsrâilî bir kaynaktan aktarılan kısca veya hâdisе manasınadır.(...) İslam’a yabancı olan her şeyi ifade için bu kelimenin seçilmesi ise ilmi ifadesiyle tağlibden dolayıdır. Yani, Yahûdilere ait haberlerin Hristiyanlar ve diğer milletlerin kültürüne tercihinden ötürüdür. Bu ifadeyi kullanmak bir manada mucbûriyyet ifade ediyor. Çünkü Yahûdilerden yapılan nakiller, diğerlerine nispetle daha çoktur; ayrıca Yahûdî menşeli haberler daha yaygın ve meşhurdur.” (Aydemir, 1979: 6-7).

Aydemir’e göre İsrailiyat’ı da İslam’a uyup uymaması bakımından ayırmak gerekir. İslam’a uygun İsrailiyat, sahih ve muteber metinlerle desteklenmiş olanıdır. İslam’a zıt olan İsrailiyat, İslam’ın esas inanç kaideleriyle ters düşen; tasdik veya tezkib edilemeyen İsrailiyat ise İslamî referanslarla doğrulanamayan anlatılardır (Aydemir, 1979: 9-16). Peygamberler tarihi içindeki dağ motifinin kullanımında İsrailiyat ile İslamî unsurları ayıklamaktan ziyade genel olarak bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır.

¹⁶ Taberî, Hz. Âdem ve Havva’nın yeryüzünün hangi mevkiine indirildiği hakkında birçok rivayet aktarır. Bu rivayetlerden bazıları şu şekildedir: “Kitap ehline gelince, onlar Âdem’in Hint toprağındaki Vasim adını taşıyan dağa indirildiğini, bu dağın Dehneç ile Mindel arasındaki Behil ovası yanında bulunduğunu söylerler, Dehneç ile Mindel iki şehirdir. Onlar, Havva’nın Mekke toprağındaki Cidde’ye indirilmiş olduğunu anarlar. Diğerleri, Âdem’in Serendib’de Buz adını taşıyan dağa, Havva’nın Mekke toprağındaki Cidde’ye İblis’in Meysan’a, yılanın İsfehan’a indirildiğini söylerler. Diğer bir rivayete göre de yılan bir sahraya, İblis Übülle denizi (Acem körfezi) sahiline indirilmiştir. Fakat bunların indirildikleri yerler, ancak delil olabilecek bir haberle doğru olarak ispat edilebilir. Âdem’in Hint toprağına indirildiğine dair rivayet hariç olmak üzere, bu hususta böyle bir haber nakledilmiş değildir. Çünkü Âdem’in Hint toprağına indirilişi Müslüman bilginler tarafından inkar edilmediği gibi Tevrat ve İncil ehli de bunu kabul eder. Bu haberin doğrusu, bu bilginlerden bazılarının rivayeti ve haberi ile de ispat edilmiştir. Bir rivayete göre Âdem’in indirildiği bu dağın yüksek tepesi, yeryüzündeki, dağ tepelerinin göğe en yakın olanıdır. Adem, bu dağın tepesine indirildiğinde, onun iki ayağı tepenin üzerinde, başı gökte olup, meleklerin dua ve tesbihlerini işitiyor ve böylece onlarla ülfet peyda ediyordu, fakat, melekler ondan korktukları için, boyu kısaltıldı.” (Taberî, 1991; 155-156).

Abdullah Aydemir bu rivayet hakkında: “Hz. Âdem, eşi Havva, yılan, Tavus ve İblis’in indirildikleri yerlerin neresi olduğu beyan babında kitaplara birçok isim geçmiştir. Bunların hemen hiçbirinin mesnedi yoktur. (...) Konuya ait rivayetler tamamen israiliyyattan ibarettir.” der, ki Kur’an-ı Kerim’de Hz. Âdem ve Hz. Havva’nın yeryüzüne indirilişlerinden sonraki hayatlarıyla ilgili bilgi yoktur. Verilen bilgilerin ekserisi İsrailiyat kaynaklıdır. (Aydemir, 1979: 264).

varırlar. Melekler yardımıyla yapılacak mabedin (Kâbe) temeli açılır. Hz. Âdem Kâbe'yi; Tûr-ı Sina, Tûr-ı Zeytun (Zeyta), Lübnan, Cûdî ve Hira dağından getirdiği taşlarla yapar. Ardından Cebrail, Hz. Âdem'i Arafat Dağı'na götürür ve burada haccın nasıl yapılacağını gösterir. Hz. Âdem ile Hz. Havva yeryüzüne indirildikten sonra ilk kez Arafat'ta buluşur. Allah'ın buyruğunu yerine getiren Hz. Âdem, Hz. Havva'yı da alarak Hindistan'a geri döner ve barınmak için bir mağarayı mesken tutar (Köksal, 2014: 43-44). Bin yıl yaşadığı rivayet edilen Hz. Âdem'in na'sının nerede bulunduğuyla ilgili muhtelif rivayetler vardır. Kimi rivayetlerde Hz. Âdem'in naası Hindistan'daki Nevz dağında¹⁷ bir mağarada kimi rivayetlere göre ise Mekke'deki Ebû Kubeys dağındaki Kenz mağarasındadır (Köksal, 2014: 60-61).

İnsanlık tarihinin ilk cinayeti olarak kabul edilen Kabil'in, kardeşi Habil'i öldürmesi¹⁸ sonucunda Kabil yurdunu terk ederek ovaya yerleşir ve Kabil'in nesli ovada çoğalmaya başlar. Habil'in soyu ise dağda yaşamaya devam eder. Kabil'in kavminin bozulduğunu gören Hz. Âdem, oğlu Hz. Şis'e soyunun ovada yaşayan itikadî, ahlâkî ve türlü kötülükleri içinde barındıran Kabil kavmiyle evlilik yapmamalarını öğütler. Bu rivayette Kabil'in kavminin yurt tuttuğu ova her türlü günahın, kötülüğün merkezi; Habil'in soyunun yaşadığı dağ ise özün, itikadın korunduğu, fenalıklardan uzak kalınan mekândır (Köksal, 2014: 68-75). Hz. Âdem'in vasiyeti Lemek zamanına kadar korunur. Yıllar geçtikçe dağda yaşayan Habil kavminin sayısı artmaktadır. Dağın üretim sahasının dar olması sebebiyle bunca nüfusu doyuramayacağını düşünen Habil'in kavminden yüz kişi, yeni yerler keşfetme amacı ile dağdan iner. Günler geçtikten sonra ilk kafilenin dönmediğini gören halk dalgalar hâlinde ovaya akın edip Kabil'in kavmiyle karışır ve her türlü günaha bulaşır. Bu sırada dağda yalnızca Lemek, Nuh ve Nuh'un oğullarından oluşan toplam sekiz kişi kalır (Köksal, 2014: 83).

¹⁷ İbn Al-Kalbî'nin rivayetine göre bereketin simgesi olan Nevz dağı putlara tapınmanın başlangıç yeridir. Hz. Âdem'i bu dağdaki bir mağaraya gömen Hz. Şit'in oğulları belirli dönemlerde bu mezar etrafında dönüp rahmet diler. Kabil'in oğullarından Banû Kabil, kavmine Hâbil'in soyunun bir taş etrafında döndüğünü, ona saygı duyduklarını anlatır ve bir put yapar. Bu yeryüzünde yapılan ilk puttur (Al-Kalbî, 1968: 47-48).

¹⁸ Bir rivayete göre Kabil, Habil'i Hira dağı yokuşunda öldürür ve kız kardeşi Klima ile birlikte dağdan inerek Yemen'e gider (Taberî, 1991: 188).

Peygamberlik vasfını kazandıktan sonra putlara tapan kavmini imana çağırın Hz. Nuh'un çabası sonuç vermez. Sonrasında Allah tarafından bir gemi yapmakla görevlendirilir. Geminin yapımı tamamlandıktan sonra büyük tufan kopar. Zalim kral suların yükseldiğini görünce ailesini alıp dağ başında yaptırdığı yere gitmek ister. Fakat her yerden sıcak, pis kokulu sular fişkirir ve kral dağ başına çıkamadan can verir. Kavmin taptığı putlar, bulunduğu Nevz dağından sürüklenerek yere iner. Dünyanın en yüksek mekânları dağlar dâhil tüm yeryüzü sular altında kalır. Suların çekilmesiyle birlikte gemi Cudi Dağı'nın zirvesine oturur. Hz. Nuh ve yanındakiler bir ay sonra yerlerin kurummasının ardından Muharrem ayının onuncu günü dağdan iner ve Cudi Dağı'nın eteğine Semânin şehrini kurar (Köksal, 2014: 99-101).

Hz. Salih'in peygamber olarak geldiği Semud kavmi dağları oyarak kendilerine evler yaparlar. Zamanla putlara tapan ve Allah'ı inkâr eden Semudlular, Hz. Salih'e kayanın içinden deve çıkarması durumunda putlara tapmaktan vazgeçeceklerini söyleyerek ondan mucize beklerler. Hz. Salih kayanın yanında Allah'a dua eder ve mucize vuku bularak kayadan bir deve peyda olur. Semudlular verdikleri sözü tutmayarak dokunulması yasak olan deveyi keser (Köksal, 2014: 128). Devenin yavrusu bu hâli görünce El-kare dağına kaçar. Hz. Salih durumdan haberdar olunca, Allah'ın azabından korunmak için yavru devenin bulunmasını ister. Yavruyu yakalamak üzere dağa tırmanmaya çalışırlar, dağın kuşların dahi ulaşamayacağı kadar yükseldiğini görür (Taberî, 1991: 307).

Hz. İbrahim mücadelesini zalim, kendini ilâh olarak gören Nemrud'a¹⁹ karşı verir. Nemrud, saltanatını bitirecek bir erkek çocuğun doğacağı minvalinde gördüğü rüya sonrasında bütün erkekleri eşlerinden ayırarak onları şehir dışına gönderir. Ünlü bir put yapıcısı ve Nemrud'un güzide adamlarından Âzer (Terah) izin alarak şehre gelir ve eşiyle birlikte olur. Âzer'in eşi, İbrahim'i Nemrud'un korkusundan bir mağarada doğurur ve uzunca bir süre burada saklar (Köksal, 2014: 142-144). Hz. İbrahim

¹⁹ “İsminin Kur'an'da yer almaması, Tekvîn'deki silik şahsiyeti ve hakkındaki efsaneler sebebiyle Nemrud'un gerçekten yaşamış bir Mezopotamya-Bâbil kralı mı yoksa mitolojik bir kişi mi olduğu tartışma konusudur. Öncelikle onun İran krallarından Dahhâk olabileceği ileri sürülmüştür.(...) Bütün bunların yanı sıra Nemrud'un Bâbil'in Izdubar'ı veya Gılgamış olduğu öne sürülmüş ve Nemrud tanrı-kral Marduk'la özdeşleştirilmiştir. Nemrud'u bir kişi adı değil bir kabile ismi olarak sayanlar da vardır.” (Batuk, 2006: 555).

Nemrud'la olan mücadelesinden muzaffer olarak çıkar²⁰. Bir süre sonra Hz. İbrahim'in ikinci eşi Hacer hamile kalır ve İsmail dünyaya gelir. İsmail'i²¹ kurban edeceğini rüyasında gören Hz. İbrahim, bu imtihanı gerçekleştirmek için onu bir dağa götürür ve o anda bir koç ortaya çıkar²². Hz. İbrahim, İsmail'in ellerini çözüp koçu kurban eder (Köksal, 2014: 190).

Hz. Musa, Tûr-ı Sina'da Allah'la konuşur. Hz. Harun öldükten sonra Hz. Musa onu bir dağa gömer ve Yahudiler bu dağa Tûr-ı Harun adını verir. Hz. Musa'dan sonra gelen Yuşa peygamber, ölünce Efraim Dağı'na defnedilir. Hz. İlyas, kâfir Balebek kralından saklanmak için yedi yıl Kasiyon dağında kalır.

1.2.1. Yahudilik ve Hristiyanlıkta Dağ

Yahudiliğin kutsal kitabı Ahd-i Atık (Tanah), Hristiyanlığın ise Ahd-i Atık ve Ahd-i Cedîd'ten muhtevî Kitab-ı Mukaddes'tir²³. Ahd-i Atık'e hem Yahudiler hem de

²⁰ Ahd-i Atık'e göre Nemrud, Hz. Nuh'un soyundan, yiğitliğiyle ün salmış; Babil, Ereğ, Akat, Kalne kentlerine hükümdarlık yapmış biridir (Yaratılış 10: 1-10). Nemrud'un hükmettiği Babil şehri Ahd-i Atık'te şu şekilde anlatılmaktadır: "Birbirlerine, 'Gelin, tuğla yapıp iyice pişirelim' dediler. Taş yerine tuğla, harç yerine zift kullandılar. Sonra, 'Kendimize bir kent kuralım' dediler, 'Göklere erişecek bir kule dikip ün salalım. Böylece yeryüzüne dağılmayız.' RAB insanların yaptığı kentle kuleyi görmek için aşağıya indi. 'Tek bir halk olup aynı dili konuşarak bunu yapmaya başladıklarına göre, düşündüklerini gerçekleştirecek, hiçbir engel tanımayacaklar' dedi, 'Gelin, aşağı inip dillerini karıştıralım ki, birbirlerini anlamasınlar.' Böylece RAB onları yeryüzüne dağıtarak kentin yapımını durdurdu. Bu nedenle kente Babil adı verildi." (Yaratılış 11: 3-9).

İslamî kaynaklara göre Babil Kulesi Nemrud tarafından yaptırılır. O dönem yapıları içinde yüksek denilebilecek seviyededir. Bu yapı esasen dağların tâzimini ortaya koyan zigguratın başka bir şey değildir. Rivayete göre Nemrud bu kulenin tepesine çıkarak İbrahim'in Tanrısına meydan okur. El-Bekrî, Nahl suresinin 26. âyetinin tefsirinde bahsedilen binanın Babil Kulesi olduğunu ifade eder. Bu sebepten ötürü Babil Kulesi'nin putperestliği diğer bir taraftan bakacak olursak dağ kutsiyetini temsil ettiğini söyleyebiliriz (Erdem, 1991: 392-394).

²¹ Yahudi inancına göre Hz. İbrahim'in kurban edilmek istenen oğlu İshak'tır. (Tekvin 22: 2, 9). Taberî'nin aktardığı bir rivayete göre Ömer Bin Abdülaziz halife iken Şam'da bulunduğu sıralarda Yahudiliği terk edip İslamiyet'i kabul etmiş birisine: "Hz. İbrahim'in hangi oğlunun kurban edilmesi emri verilmiştir?" sorusunu sorar ve şu karşılığı alır: "Ey müminler emiri! Kurban kesilmesi emredilenin İsmail olduğunu Yahudiler de biliyorlar, fakat ey Arap kavmi! Onlar bu meziyeti sizin atanıza vermek istemiyorlar ve bunu sizden kıskanıyorlar, İsmail'in sabır ve fedakârlığından dolayı, Tanrı'nın ona ihsan ettiği bu nimeti inkâr ederek, İbrahim'in kurban kesilen oğlunun, kendi ataları İshak olduğunu iddia ederler." (Taberî, 1991: 369).

²² Taberî, koçun Hz. İbrahim'e Sebir Dağı'ndan indirildiğini rivayet eder (Taberî, 1991: 382).

²³ Yahudiler, Hz. Musa'ya inen Tevrat ile Hz. Davut'a gönderilen Zebur'dan oluşan kutsal kitaba Tanah adını vermektedirler. Hristiyanlar ise Yahudilerin kutsal kitabına Tanah yerine Ahd-i Atık (Eski Ahid) derler. Bunun sebebi Hristiyanların, Allah'la insanoğlu arasındaki son anlaşmanın Hz. İsa'nın peygamberliği döneminde yapıldığını, önceki dönemlerde Yahudilerle yapılan anlaşmanın eski olduğunu benimsemeleridir. Dolayısıyla kendi

Hristiyanlar inanırken, Ahd-i Cedîd yalnız Hristiyanların kutsal kitabıdır. Bu metinlerin tasnifinde şeklen farklılıklar olsa da özde Hristiyanların Yahudilerle ortak inanç zemininde buluştuğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla Ahd-i Atîk'te dağlarla ilgili belirtilecek hususiyetler Hristiyanlar için de geçerlidir.

Dağlar, Kitab-ı Mukaddes'te; coğrafi manada, Tanrı'nın azametini göstermesi bakımından, Tanrı'nın evi ve peygamberle birlikte yüceltilen mekânlar olarak dört yönden ele alınabilir.

Ahd-i Atîk'te birçok dağ ismi geçmektedir. Bunların çoğu halkların yaşadığı, savaşların yapıldığı; müminlerin konakladıkları ve saklandıkları mekânları göstermesiyle özel manalarından ziyade coğrafi anlamlarıyla kullanılır. Örneğin; Büyük Tufan sonrası Hz. Nuh'un gemisi Ararat Dağı'na²⁴ oturur (Tekvin 8: 4). Hz. Lut, kavminin cezalandırılması esnasında meleklerin yardımıyla azaptan korunmak için dağa kaçır (Tekvin 19: 15-17). Hz. Yakup çadırını Gilat dağlık bölgesine kurar (Tekvin 31: 23-25). Hz. Musa kavmiyle birlikte Sina Dağı'na varmak için Pisga Dağı'nın eteklerinden geçer (Çölde Sayım 21: 20).

Tanrı'nın kudretinin ve bilgisinin eşsiz olduğunu gösteren sembollerden biri olan dağlar insanlardan önce yaratılmıştır. Evren ve Dünya var olmadan, ezelden ebede kadar her şeyin sahibi Tanrı'dır (Mezmurlar 90: 2). Dağlar dahi O'na boyun eğmese yerinde duramaz ve onlar fark etmeden yerinden oynatır (Eyüp 9: 5-6). Yerin derinliklerinden dağın doruklarına kadar tüm evren onun hâkimiyeti altındadır (Mezmurlar 95: 4).

kutsal kitaplarını Ahd-i Cedîd, Yahudilerin kitabını da Ahd-i Atîk olarak ifade ederler. Zamanla yaygınlaşan bu kullanım sonrası Türkçe'de de Yahudilerin kutsal kitabı Ahd-i Atîk şeklinde isimlendirilir (Harman, 1988: 494).

²⁴ Tufan sonrası Hz. Nuh'un gemisinin bulunduğu yer hakkında farklı bilgiler vardır. Bu gemi Tevrat'a göre Ararat Dağı'na, Kur'an-ı Kerim'e göre de Cudi Dağı'na oturmuştur (Hud: 44). Ararat Dağı'nın, bugün Türkiye sınırları içinde bulunan Ağrı Dağı olduğu iddia edilir. Bu dağa ait ilk bilgiler bölgede hüküm sürmüş Hurriler dönemine ve ardından Urartulara kadar dayanır. Hurriler ve Urartular, dağı kutsal sayan Hurriler ve Urartular için Ağrı Dağı mukaddesdir. "Bölgeye gelip yerleşen Ermeniler de, tıpkı Urartular gibi bu ünlü dağı kutsal saydılar ve "Dağların Anası" olarak benimsediler. Daha sonra Doğu Anadolu Bölgesi sırasıyla Selevkosların, Roma ve Bizanslıların egemenliğine geçti. Bu devletler döneminde Ararat olarak adlandırılan Ağrı Dağı, hep Nuh· Tufanı ile birlikte anılmaya başlanmıştır." (Belli, 2007: 6-9).

Tek tanrıçılığı benimsemeyen toplumlarda dağ gibi tabiat ögelerini ilâh olarak kabul etme yahut dağlarda yaşadığına inanılan ilâhlara tapma, semavî dinlerin mücadele ettiği inanç meselelerinden biridir. Ayrıca Benî İsrail'e gelen peygamberler de o bölgede bu sorunla savaşıyor: “‘Bakın, yanıt önümde yazılı duruyor. Susmayacak, suçlarının karşılığını vereceğim. Onların da atalarının da suçlarının cezasını başlarına getireceğim’ diyor RAB. ‘Çünkü dağların üzerinde buhur yaktılar, tepelerin üzerinde beni aşağıladılar. Bu nedenle eskiden yaptıklarının karşılığını başlarına getireceğim.’” (Yeşaya 65: 6-7). Ayrıca bu yerlerde sözde ilâhlara inananlar lânetlenmiş ve bu yerlerdeki putların yıkılması emri verilmiştir: “Topraklarını alacağınız ulusların ilahlarına taptıkları yüksek dağlardaki, tepelerdeki, bol yapraklı her ağacın altındaki yerleri tümüyle yıkacaksınız.” (Yasa'nın Tekrarı 12: 2).

İsrailî peygamberler, Tanrı'nın buyruğu üzerine politeist toplumun birçok dağda yaptığı, ibadet ettiği putları yıkarken ehl-i kitap Rabb'in mekânının tek bir dağ olduğuna inanır: “Antlaşmama sınımsız bağlı kalan herkesi kutsal dağıma getirip dua evimde sevindireceğim yakmalık sunularıyla kurbanları sunağında kabul edilecek, çünkü evime ‘Bütün ulusların dua evi’ denecek.” (Yeşaya 56: 6-7), Tevrat'ın bir başka bölümünde ise “Rab büyüktür ve yalnız O övülmeye değer tanrımızın kentinde, kutsal dağında.” (Mezmurlar 48: 1) ve “Ya Rab, çadırına kim konuk olabilir? Kutsal dağında kim oturabilir?” (Mezmurlar 15: 1) ifadeleri geçer.

Rabb'in makamı olarak kutsallık atfedilen dağ Moriah ve Siyon Dağı'dır (Sharon, 2008: 316). Bu dağın diğer bir özelliği Kudüs'ün kurulduğu tepelerden biri olmasıdır. Yevuslular'ın bu tepedeki kalesini Hz. Davud aldığı için daha sonra bu kaleye “Davud Kenti” adı verilir (II. Samuel 5: 7). Moriah Dağı, Hz. İbrahim'in oğlu İshak'ı kurban etmek için Tanrı tarafından yönlendirildiği yerdir (Tekvin 22: 2).

“Moriah kelimesinin gerek etimolojisi gerekse nereye delâlet ettiği tam olarak bilinmemektedir. Bir yoruma göre Moriah, “uzaktan görülebilen” yani ‘yüksek yer’ demektir. Onkelos targumunda Moriah diyarı “ibadet, tapınma yeri” olarak çevrilmiştir. Talmud bilginleri Moriah'ı mür dağı ile alâkalandırmışlardır. Mür bitkisi Filistin'de bulunmamaktaydı ve Arabistan'dan

getiriliyordu. Şu halde Moriah diyarı diye adlandırılan yer mür diyarı yani Arabistan olabilir.” (Harman, 2001: 80).

Bu dağın kutsiyetinin bir başka tarafı da üzerinde Süleyman Tapınağı'nın bulunmasıdır. Tanrı'nın bizzat Moriah Dağı'nı seçip bu dağın üzerine tapınak yapılması buyruğu her ne kadar Hz. Davud'a vermiş ve ilk hazırlıklar onun döneminde yapılmış ise de tapınak Hz. Süleyman'ın peygamberliği/hükümdarlığı yıllarında bitirilir: “Süleyman bundan sonra Rabbin Yeruşalim'de babası Davut'a görüldüğü Moriah Dağı'nda Rabbin Tapınağı'nı yaptırmaya başladı. Yevuslu Ornan'ın olan bu harman yerini Davut sağlamıştı.” (2. Tarihler 3: 1). Yahudilere göre bu mabedin özelliği Tanrı'nın işaret ettiği dağda kurulmasıdır. Böylelikle hem dağ hem de tapınak mukaddestir. “Dâvûd ahid sandığını bu şehre nakletmiş, ondan sonra da burası kutsal sayılmıştır. Hz. Süleyman'ın mâbedi inşa ettiği Moriya tepesi de aynı yerdedir. Mâbedin inşası ile ahid sandığının mâbede naklinden sonra Siyon adı mâbedi ifade eder olmuştur.” (Harman, 1993: 401). Yani Tanrı'nın tek dağı olarak bahsedilen Moriah ile Siyon Dağı aynı anlamı ihtiva eder.

Siyon Dağı, Tanrı'nın kutsal dağım dediği (Mezmurlar 2: 6 / 65: 1) ve üzerinde oturduğu dağdır (Yeşaya 2: 18): “Ey Başan Dağı²⁵, Tanrı Dağı! Ey Başan Dağı, dorukları ulu dağ! Ey ulu dağlar, niçin yan gözle bakıyorsunuz Tanrı'nın yerleşmek için seçtiği dağa? Evet, Rab orada sonsuza dek oturacaktır.” (Mezmurlar: 68: 15-16).

Sina Dağı hem Kitab-ı Mukaddes hem de Kur'an-ı Kerim'de Hz. Musa'nın ilâhî varlıkla karşılaştığı yer olarak ifade edilir. Kıssa her iki kitapta özde benzer özellikler gösterse de ayrıntıda temel farklar göze çarpar. Tevrat'a göre Sina Dağı ilk vahyin geldiği, Hz. Musa'nın Tanrı'nın huzuruna çıktığı mekândır (Mısır'dan Çıkış 19: 3).

Hz. Musa'nın Tanrı'yla ilk iletişimi, Medyenli Kâhin Yitro'nun koyunlarını Horeb (Sina) Dağı civarında güttüğü sırada gerçekleşir. Çalılardan yükselen alevlere bakmak için yönelen Hz. Musa, isminin alevler içinden söylenmesiyle irkilir. Alevlere çok fazla

²⁵ Başan Dağı, Hermon Dağı ve Siyon Dağı'nın aynı dağ olabileceği ifade edilir (Harbottle, 2005).

yaklaşamayan Hz. Musa'ya peygamberlik verilir. Peygamberliğinin kanıtı olarak halkla birlikte Mısır'dan çıkıldıktan sonra bu dağa gelmeleri istenir (Mısır'dan Çıkış 3: 1-13).

Mısır'dan çıktıktan sonra Sina Dağı çevresine gitmek için yola koyulan Hz. Musa ve kabileleri seyahat esnasında susuzluk yaşar. Kabile, Hz. Musa'ya içecek su bulamadıklarından dolayı isyan etmeye başlar. Hz. Musa suya ihtiyaç duyduklarını bildirmek için Tanrı'ya dua eder. Tanrı, Hz. Musa'ya yanına birkaç soylu ve denizi ortadan ikiye bölen değneğini alarak Horeb (Sina) Dağı'na gelmesini, oradaki kayaya vurması hâlinde suyun fişkıracığını söyler. Peygamberliğini mucize göstererek perçinlerken halk da susuzluktan kurtulur (Mısır'dan Çıkış 17: 1-6).

Hz. Musa halkıyla birlikte Mısır'dan çıktıktan üç ay sonra Sina Çölü'ne varır ve Sina Dağı'nın karşısında konaklar. Bu esnada Tanrı, Sina Dağı'ndan Hz. Musa'ya seslenerek İsraililerle yeni bir anlaşma yapacağını bunun kabul edilmesi hâlinde İsrail milletinin en kutlu ulus olacağını bildirir. Halkına olanları anlatan Hz. Musa, herkesten anlaşmayı kabul edeceklerine dair sözü alarak Tanrı'nın karşısına çıkar. Tanrı, Hz. Musa'ya üç gün sonra Sina Dağı'na ineceğini, kimsenin dağa çıkmaması hatta yaklaşmaması gerektiğini, böyle bir teşebbüste bulunanların öldürüleceğini, boru uzun uzun çaldıktan sonra ancak dağa çıkılabileceğini bildirir. Bu süre zarfında bedenlerini ve kıyafetlerini temizleyen halk üçüncü günün sabahına gök gürlemesi ve şimşek çakmalarıyla uyanır. Sina Dağı'nın üzerini koyu bir bulut tabakası kaplar. Şiddetli boru sesinin duyulmasının ardından Tanrı ateşler içinde Sina Dağı'nın üzerinde belirir.²⁶ Her yanından dumanlar çıkan dağ, Tanrı'nın tecellisi münasebetiyle tir tir titrer. Hz. Musa, Tanrı'yla konuşmak için tepeye çıkar ve "10 Emir" peygambere burada tebliğ edilir (Mısır'dan Çıkış 19: 1-23, 20: 1-18). Tanrı'nın buyruğu üzerine Hz. Musa, Harun, Nadav, Avihu ve halkın ileri gelenlerinden yetmiş kişi uzaktan ibadet edip kurbanlar keser. Sonra Tanrı, Hz. Musa'yı yanına -dağa- çağırır. Dağı bulut kaplar ve altı gün süresince bu hâl devam eder. Tanrı'nın tecellisi dağın zirvesinden ateş gibi görünür. Peygamber kırk gün sonra Sina

²⁶ Ahd-i Atık'te Rabbin Sina Dağı'ndan geldiği, halkına Seir'den doğduğu ve Paran Dağı'ndan parladığı (Yasa'nın Tekrarı 33: 3) ifade edilirken bir başka bölümde de Tanrı'nın Paran Dağı'ndan geldiği belirtilir. (Habakkuk 3: 3) İslamî kaynaklara göre Paran Dağı, Mekke dağlarının Tevrat'taki adıdır ve bu cümleler şu şekilde yorumlanır: Sina Dağı'ı Tanrı'nın Hz. Musa'yla konuştuğu; Seir Dağı, Hz. İsa'ya İncil'in indirildiği yerdir. Tanrı'nın Paran Dağı'ndan parlaması ise Hz. Muhammed'in ve Ku'ran-ı Kerim'in gelişinin müjdelenmesidir (Harman, 1995: 166).

Dağı'ndan elinde iki anlaşma levhası ile inerek halka bunları tebliğ eder (Mısır'dan Çıkış 24: 1-18).

Kutsiyet atfedilen dağlardan biri olan Karmel Dağı, Hz. İlyas ile anılır. Bu dağ yeniden Rabb'e dönüşün simgesidir. O çağlarda İsrail toplumu tek tanrıcılığı bırakır ve Karmel Dağı'na diktikleri putlara tapmaya başlar. İsrail Kralı Ahav ve Kraliçe İzebel bu inanışa karşı gelen halkı Rabb'e ibadet etmesi için uyarın yüz kadar peygamberi öldürür. Geriye sadece Hz. İlyas kalır ki kralın adamları öldürmek için her yerde onu aramaktadır. Bu arada Kenan diyarında üç yıldan beri kuraklık hüküm sürmüştü, bu süre içinde tek bir yağmur damlası dahi toprağa düşmemiştir. Hz. İlyas, bir gün Kral Ahav'ın atlarına su ve ot bulması için görevlendirdiği adamlarından Ovadya'ya rastlar ve ona kralına iletmesi maksadıyla "İlyas burada" demesini ister. Kral Ahav ile karşılaşan Hz. İlyas ona kimin ilâhının gerçek olduğunu göstermek amacıyla herkesin gözü önünde kurban kesilmesini, ateşin hangi kurbanı yakarsa onun ilâhının gerçekliğinin kabul edilmesini ister. Kral Ahav bunu onaylar ve dört yüz elli kâhinini çağırır. Kurban sunusu, İsraililerin putlarının bulunduğu Karmel Dağı'nda yapılır. Ateş, Hz. İlyas'ın sunduğu kurbanı yakar. Sonrasında halk Rabb'e iman edip diz çöker, kâhinlerin hepsi kılıçtan geçirilir ve kuraklık sona erer (I. Krallar 17: 1-24, 18: 1-40). Kral Ahav bu durumu kabullenemez ve Hz. İlyas'ı öldürmek ister. Haberi alan Hz. İlyas, Ahav'a yakalanmamak için kırk gün kırk gece Horeb (Sina) Dağı'na kadar yürür. Gece bu dağda konaklayan Hz. İlyas ertesi gün aynı dağda Tanrı'nın sesini duyma şerefine nail olur. Bu deneyim Hz. Musa'ninkinden farklıdır. Hz. İlyas'ın dağa çıkması emredildikten sonra dağları yarıp kayaları deviren bir rüzgâr peyda olur. Rüzgâr durur ve ardından deprem meydana gelir. Depremden sonra ateş çıkar ve en sonunda Rabb'in sesi duyulur (I. Krallar 19: 1-12). Bir zaman sonra Hz. İlyas aynı dağda kasırgayla göğe yükseltilir (2. Krallar 2: 1).

Tabor Dağı, Hz. İsa'nın yanına öğrencilerinden Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı alarak çıktığı; yüzünün güneş gibi parlamayı, giysilerinin ışık gibi bembeyaz olduğu (Transfiguration); Hz. Musa ve Hz. İlyas'la konuştuğu mekândır (Matta 17: 1-3). Apokrif İncillerden, İbrani İncil'ine göre Hz. Meryem, doğumundan hemen sonra Hz. İsa'yı Tabor Dağı üzerine götürür (Sarıkçioğlu, 2006: 44). Aynı dağ, M.Ö. binli yıllarda

İsrail'i yöneten kadın peygamber Debora'nın, İsraililerin davalarına baktığı ve İsrail halkına zulmeden Sisera'nın Kenan ordusunu yendiği yerdir (Hâkimler 4: 1-15). Ayrıca M. Eliade, Tabor kelimesinin "göbek" anlamına gelen "tabbur"dan türemiş olabileceğini söyleyerek Tabor Dağı'nın merkez olma özelliğine vurgu yapar (Eliade, 2009: 362). Tabor ve Sina dağıyla alakalı şöyle bir rivayet de zikredilmektedir: Hz. Âdem 932 yaşında ölümcül bir hastalığa yakalanır ve acısının dinmesi için oğlu Şit'i cennetin kapısında duran meleklerden merhamet yağı almaya gönderir. Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın bastığı yerde ot bitmemektedir. Bu ayak izlerini takip ederek cennete ulaşan Şit babasının isteğini başmeleğe iletir. Başmelek, Şit'e üç kere cennete bakmasını ister ve gördüklerini izah ederek Hz. İsa'nın geleceğini müjdelir. Sonra başmelek, Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın cennetten çıkarılmasına sebep olan ağacın meyvesinden üç tohumu Şit'e verir ve Hz. Âdem'in bunları dilinin üstüne koyması durumunda üç gün sonra öleceğini söyler. Hz. Âdem bu habere sevinir. Cennetten çıktıktan sonra ilk kez yüzü güler. Bu tohumların düştüğü yerde üç ağaç peyda olur. Ağaçların evveliyatından haberdar olan Hz. Musa ağaçları söküp Tabor yahut Horeb (Sina) Dağı'na diker. Daha sonraki dönemlerde Hz. Davud tarafından Kudüs'e nakledilen bu üç ağaç zamanla tek ağaç hâlini alır (Eliade, 2009: 291). Yahudi geleneklerine göre Kıyamet Günü'ne yakın bir zamanda dört kutsal dağ –Sina, Siyon, Tabor, Karmel Dağı- Tanrı'nın tapınağının yeniden kurulacağı yerdir. "Yeni Kudüs"ün bu dört dağın birleşmesiyle oluşacağına inanılır (Sharon, 2008: 319).

Hız. Musa kavmine uymaları gereken emirleri ve vâdedilen toprakları anlattıktan sonra bereketi Gerizim Dağı'na, laneti Eval Dağı'na bırakmalarını söyler (Yasa'nın Tekrarı 11: 22-29). Yeşu, kavminden altı soyu Gerizim Dağı'na, altı soyu da Eval Dağı'na gönderip kutsama yaparak Hız. Musa'nın vasiyetini yerine getirir (Yeşu 8: 30-34). Yotam, kendisini öldürmek isteyen kardeşi Avimelek'ten kaçarken Şekem, halkına Gerizim Dağı'nın tepesinden hitap eder (Hâkimler 9: 7). Bu dağ ayrıca putperest Samirilerin ilâhlarının bulunduğu, bayramlarını kutladıkları kutsal bir mekândır (2. Krallar 17: 29-33). "Büyük İskender döneminde veya daha önce Sâmiriler, Kudüs'teki Süleyman Mâbedi'ne nazîre olmak üzere Gerizim dağı üzerine bir mâbed inşa etmişler, bu mâbed Sâmiriler'in hem millî hem de dinî merkezi olmuştur." (Harman, 1993: 401). Hız. İsa Yahudiye'den ayrılıp Celile'ye gittiği sırada Samiriye'de Hız. Yakup'un, oğlu

Hız. Yusuf'a vermiş olduğu toprağın yakınında dinlenmek için duraksar. Bu sırada kuyunun başında Samiriyeli bir kadınla karşılaşır. Aralarındaki konuşmadan sonra kadın: "Atalarımız bu dağda tapındılar, ama sizler tapılması gereken yerin Yerusalıml'de olduğunu söyluyorsunuz." diyerek o bölge için Gerizim Dağı'nın önemini belirtir (Yuhanna 4: 1-20). Aynı dağ "dünyanın göbeği" olarak bilinmektedir (Eliade, 2009: 362).

Golgota, Hız. İsa'nın çarmlıha gerildiği tepedir. İbranice olan bu kelime kafatası anlamına gelir (Matta 27: 33-34), (Markos 15: 22), (Yuhanna 19: 17). Bu tepenin Hristiyanlar için bir başka önemi ise Hız. Âdem'in yaratıldığı ve gömüldüğu yer olarak düşünülmesidir (Eliade, 2009: 114). Hristiyan inanişına göre burada yetişen, Hız. İsa'nın yaralarını iyileştirdiğine inanılan otlar kutsanmıştır. Bu otların kutsallığının sebebi ilk kez burada ortaya çıkmalarıdır (Eliade, 2009: 294-295).

Zeytin Dağı, Hız. İsa'nın son vaazını verdiği (Matta 5: 1) çarmlıha gerildikten sonra göğe yükseldiğine inanılan yerdir (Luka 24: 50-51), (Elçilerin İşleri 1: 12). Apokrif Barnabas İncili'ne göre; Hız. İsa'ya İncil otuz yaşında, annesi ile zeytin toplamak için gittiği Zeytin Dağı'nda Cebrail aracılığıyla indirilir (Barnabas 10). Kâhinlerin ve halkın tuzaklarından korunmak için aynı dağda Allah'a dua eden Hız. İsa, yine burada Cebrail'in yönlendirmesiyle Hız. İbrahim gibi kurban keser (Barnabas 13).

Zekeriya peygamber, Kudüs'e saldıranlara karşı Rabbin Zeytin Dağı'ndan çıkıp dağı ikiye bölerek onları cezalandıracağını söyler (Zekeriya 14: 4). Dağın yamaçlarında bugün itibariyle Yahudi mezarlığı bulunmaktadır. Yahudi geleneklerine göre Mesih Hız. İsa, Kıyamet Günü Zeytin Dağı'ndan inerek kente girecek. İlk olarak bu mezarlıktaki ölüler dirilip onu karşılayacak ve Mahkeme-i Kübra burada kurulacaktır (Harman, 2002: 326).

Tek tanrıclılığın doğuş ve yayılış merkezi olan Ortadoğu eski çağlarda dağ/dağların tâzim edildiği, putperestliğin kültürel kodlara işlediği kadim bir inanç sistemine sahiptir. Kitab-ı Mukaddes'te geçen ifadelere göre Rabb haricinde yüksek binalara, dağların üstüne kurulan putlara tapma bunun göstergeleri arasında sayılabilir. Bu bölgedeki

politeist inançtaki dağ kutsiyetinin Yahudilik ve Hristiyanlığı etkilediği ortadadır²⁷. Misal; İsraililer tarafından mağlup edilen putperest Suriye Aramileri yenilginin sebebini İsraililerin inandığı “dağ ilâhı”nın onlara yardım etmesine bağlar (1. Krallar 20: 23). Karşı taraftan bakıldığında İsraililerin ilâhının dağları mesken tutmuş bir hüviyete büründüğü söylenebilir. Kitab-ı Mukaddes’te de Tanrı, mekânının Siyon Dağı olduğunu söyler. Aslında dağı kutsal sayma, ona kurban kesme, ibadethane olarak görme hem politeist inançta hem de Yahudilik ve Hristiyanlık’ta mevcuttur. Aralarındaki tek fark politeizmde birçok dağın yahut dağlardaki putların kutsanması esas iken Yahudilik ve Hristiyanlık’ta Tanrı’nın bulunduğu dağ tektir. Oysaki monoteizmde Tanrı zamana ve mekâna sığmaz.

1.2.2. İslâmiyet’te Dağ

İslâm dinine göre, göklerin ve yerin yaratıcısı (Enbiyâ: 16 / Hac: 18 / Şûrâ: 11); doğmamış ve doğurulmamış tek ilâh (Enbiyâ: 22 / İhlâs: 1-4) olan Allah mekândan münezzehtir ve insana şah damarından daha yakındır (Kâf: 16). O; zamanın, mekânın kısacası âlemin sahibi olduğundan herhangi bir yerde bulunmaya ihtiyacı yoktur. Dağ diğer dinlerde Tanrı’nın/tanrıların oturduğu yer, ruhu olan ilâhî bir güç olarak inancın en önemli parçası iken İslamiyet’te Allah’ın varlığının, birliğinin, rahmetinin simgesi; Hz. Musa’nın ve Hz. Muhammed’in kişisel aydınlanmasının mekânı olması hasebiyle sembolik anlamlar taşır.

1.2.2.1. Kuran-ı Kerim’de Dağ

Dağ sözcüğü Kur’an-ı Kerim’de; cebel/cibâl, tûr ve revâsi şeklinde kullanılır. Revâsi kelimesi özellikle yerin yaratılması aşamasını ifade eden âyetlerde geçer.

Allah, varlığının ve kudretinin tezahürünü insanlara daha belirgin şekilde göstermek için yeryüzü ve gökyüzünü saran doğa elemanları üzerindeki hâkimiyetinin somut ispat

²⁷ Önceki bölümde Sümerlilerin dağ inancının mabetlerinin yapısına nasıl aksettiğini söylemiştik. Ortadoğu inanç sistemindeki tapınak mimarisinin Yahudiliğe yansması noktasında Muazzez İlmiye Çığ şu ifadeleri kullanır: “Sumer’de mabet ve saray anlamına gelen ‘e.gal’ kelimesi Tevrat’ta ‘hegal’ olmuştur.” der (Çığ, 2005: 18).

numunelerinden biri olarak kullanır (Vâkıa: 68-69-70 / Lokmân: 31 / Kâf: 6 / A'râf: 54 / Enbiyâ: 30). Allah'ın azametinin simgelerinden biri olan dağlar, evren yaratımının önemli unsurlarındandır. Yeryüzünün teşekkül evresi altı aşamalı seyir izler. Madde başlangıçta buğu ve duman hâlinde yaratılır, cisimler oluşur, yer gökten ayrılır, yer kabuğu şekillenir, dağlar²⁸ ve nehirler meydana geldikten sonra hayat başlar (Yazır, 1992, VIII: 44). Allah gökyüzünü herhangi bir direk olmadan insanoğlunun üzerine kaldırmış; dağlar, nehirler, yemişler, gece gündüz ile yeri yayıp döşemiştir (Ra'd: 2-3 / Nebe: 6-7). Yeryüzünün sarsılmaması için sabit dağlar yaratılmış (Nahl: 15 / Enbiyâ: 31 / Lokmân: 10 / Fussilet: 10 / Mürselât: 27), dağlar dâhil her şey arza ölçülü bir biçimde yerleştirilmiştir (Hicr: 19). Yeryüzünü imar eden, onu yaşanabilir, oturulabilir hâle getiren ve insanlara bu imkânları sunan Allah'tır. Elmalılı M. Hamdi Yazır, evrenin yaratılışı hususunda Kur'an'da dağlarla ilgili verilen bilgilerin fen erbabı tarafından da kabul edildiğini söyleyerek şu yorumu yapar: “Şunu itiraf etmek gerekir ki, zamanımızda yerin şekillenmesi ve dağların oluşumu ve yer sarsıntılarının meydana gelmesi hakkında fen adına arzın tabakaları ile ilgili bilgilerden edinilebilen kanaatlerin özü de, bu rivayetlerin ifade ettiği manalardan başka bir şey değildir.” (Yazır, 1992, VIII: 257). Kur'an-ı Kerim'de geçtiği şekliyle aklın anlamlandırmada yetersiz kaldığı hususlardan yola çıkarak bunları yaratanın ancak yeryüzünün, gökyüzünün sahibi Allah olduğu belirtilir. Yüksek, ulaşılamaz görülen, vakûrâne duruşuyla ebedî olduğu zannedilen, bu vasıflarından dolayı çoğu toplumlarca kutsal sayılan dağları da meydana getiren her şeye muktedir Allah'tır: “Dağlara bakmıyorlar mı, nasıl dikilmişlerdir!” (Gâyişe: 19). Bu bakımdan dağlar insanoğlunun ibret alacağı; yaratıcısının varlığını arayıp bulacağı, kudretini düşüneceği mekândır.

İslâmiyet'e göre İsrâfil, Sûr'a üflediği zaman dünya yerle bir olacak, herkes mahşerde toplanacaktır. Kıyametin kopuşu ve şiddetiyle alakalı verilen örneklerden biri de dağların un ufak olacağıdır. Bununla ilgili Kur'an-ı Kerim'in Kehf sûresinde: “Dağları yürüteceğimiz ve senin yeryüzünü çırılçıplak göreceğin günü bir hatırla. Biz onları

²⁸ Ebu Hureyre'den rivayet edilmiş bir hadise göre evrenin yaratımı şu şekildedir: “Yüce Allah yeri cumartesi günü yaratmış, ondaki dağları pazar günü yaratmış, ağaçları pazartesi günü yaratmış, sevilmeyen şeyleri salı günü yaratmış, nuru çarşamba günü yaratmış, hayvanları yerin üzerine perşembe günü yaymış, Adem (a.s.)'ı da cuma günü ikindiden sonra mahlûkatın en sonunda ve cuma saatlerinin nihâyetinde, ikindi ile akşam arasındaki bir zaman içerisinde yaratmıştır.” (Müslim, 2005, III: 252).

mağşerde toplarız da içlerinden hiçbirini bırakmayız.” (Kehf: 47), Tâhâ sûresinde de “(Ey Muhammed!) Sana dağların (kıyamet günündeki) hâlini soruyorlar. De ki: ‘Rabbim onları toz edip savuracak.’” (Tâhâ: 105) ifadeleri geçer. Dağların yürütülmesi (Tûr: 10 / Tekvîr: 3) ile birlikte arz paramparça olup kütle ve cisimden eser kalmayıp yeni bir düzene geçilecektir (Nebe: 20). Kıyamet gününe o koca dağlar bile dayanamayacak, kum yığını haline gelecek (Müzzemmil: 14), ufalanıp savrulacaktır (Mürselât: 10).

Dağların bir başka işlevi ise cansız varlıklar olmalarına rağmen Allah’ı zikretmeleridir. Kur’an-ı Kerim’de dağların Allah’ı takdis etmesi Hz. Davud’la birlikte anılır. Hz. Davut güzel sesiyle Zebur’u okurken diğer cansız varlıklarla birlikte dağlar da ona eşlik eder. Bu durum Enbiyâ sûresinde: “Biz hüküm vermeyi Süleyman’a kavratmıştık. Zaten her birine hükümler ve ilim vermiştik. Dâvûd ile birlikte, Allah’ı tespih etmeleri için dağları ve kuşları onun emrine verdik. Bunları yapan biz idik.” (Enbiyâ: 79), Hac sûresinde: “Görmedin mi ki şüphesiz, göklerde ve yerde olanlar, güneş, ay, yıldızlar, dağlar, ağaçlar, hayvanlar ve insanların birçoğu Allah’a secde etmektedir (...).” (Hac: 18) ve Sâd sûresinde ise: “Kendisi ile birlikte sabah-akşam tespih etsinler diye biz, dağları ve toplanıp gelen kuşları Dâvûd’un emrine verdik. Onların her biri Allah’a yönelmişlerdi.” (Sâd: 19) şeklinde ifade edilir.

Kitab-ı Mukaddes’te karşımıza çıkan daha önceki bölümde tafsilatlı olarak üzerinde durduğumuz Hz. Musa ve Sina Dağı ile ilgili bilgilere Kur’an-ı Kerim’de de rastlarız. Hz. Musa’nın vahye mazhar olduğu dağ, Eski Ahî’tte Horeb Dağı ve Sina Dağı olarak adlandırılırken Kur’an’da bu dağ Tûr olarak geçer. Tûr, Arapça dağ manasına gelmektedir ve Hz. Musa’nın kavmine gösterilen mucizenin mekânıdır. Kur’an’da Hz. Musa kıssası içerisinde geçen Tûr dağı, tefsirlerde Tûr-ı Sina olarak ifade edilir ve Allah’ın bu dağda tecelli etmesi ile bu dağın İsrailoğulları’nın başına kaldırılmasını ihtiva eder. Tûr, Kur’an-ı Kerim’de en çok bahsi geçen dağdır. Bu dağın adının sık sık tekrar edilmesi dağın önemiyle birlikte İsrailoğulları’na ve onların nezdinde Allah’ın son dinine inanmayanlara ihtar niteliğindedir: “Hani, (Tevrat ile amel edeceğinize dair) sizden sağlam bir söz almış, Tûr dağını da tepenize dikmiş ve “Sakınasınız diye, size verdiğimiz Kitab’ı sıkı tutun, onun içindekileri düşünün (gafil olmayın)” demiştik.”

(Bakara: 63). Yine Bakara sûresinde: “Hani, Tûr'u tepenize dikerek sizden söz almıştık, ‘Size verdiğimiz Kitab'a sınımsız sarılın; ona kulak verin’ demiştik. (...)” (Bakara: 93)²⁹ ifadeleri geçer. Hz. Musa'nın kavmi İsrailoğulları'na nüzul etmiş Tevrat'ın hükümlerinin uygulanmasının ve bunun öneminin tezahürü olarak Tûr dağı, kavmin tepesine kaldırılmış ve mucizenin akabinde İsrailoğulları'ndan emirlere uyacakları doğrultusunda söz alınmıştır. Fakat zamanla Hz. Musa'nın kavmi verildikleri sözü ve kendilerine gösterilen mucizeyi unuttur. Tûr dağının geçtiği âyetler esasen bu kıssayı hatırlatıp, dağ özelinde örneklendirilerek kâinatın sahibi Allah'ın gücünün her şeye yeteceği, hükmüne karşı gelinemeyeceği ve Allah'a inanmayanların hâlinin perişan olacağı ifade edilir. A'râf Sûresi'nin 143. âyetinde ise Allah ile Hz. Musa'nın Tûr dağındaki konuşması mevzu bahistir:

*“Mûsâ, belirlediğimiz yere (Tûr'a) gelip Rabbi de ona konuşunca, ‘Rabbim! Bana (kendini) göster, sana bakayım’ dedi. Allah da, ‘Beni (dünyada) katiyen göremezsın. Fakat (şu) dağa bak, eğer o yerinde durursa sen de beni görebilirsin.’ dedi. Rabbi, dağa tecelli edince onu darmadağın ediverdi. Mûsâ da baygın düştü. Ayılınca, ‘Seni eksikliklerden uzak tutarım Allah'ım! Sana tövbe ettim. Ben inananların ilkiyim’ dedi.”*³⁰

Elmalılı M. Hamdi Yazır, âyetin orijinalinde Türkçe “paramparça, dümdüz” anlamına gelen “dekkan” kelimesinden yola çıkarak Tûr dağının genel kabulünün Sina Dağı³¹ olduğu; bu dağın “Zebiyar” veya Medyen'deki “Erriyn” dağı yahut yok olmuş başka bir dağın olabileceğini söyleyenleri belirttikten sonra dağın Hz. Musa'nın üzerinde

²⁹ Ayrıca Nisa: 154 ve A'râf: 171 âyetleri de aynı söylemi içerir.

³⁰ Aynı mevzu ile ilgili başka bir âyet : “Ona, Tûr dağının sağ tarafından seslendik ve kendisi ile gizlice konuşmak için kendimize yaklaştırdık.” (Meryem: 52).

³¹ Tîn Sûresi'nin 2. âyeti olan: “Sinâ dağına andolsun” tabiri için Elmalılı M. Hamdi Yazır, Sina'dan neyin kastedildiğine dair üç farklı görüşten bahseder. Bu kimine göre meşid ismi, kimine göre belde ismi, çoğunluğa göre ise bir dağdır: “Rebi'den: Hemedan ile Hulvan arasında iki dağ, Şam dağları. Said b. Mansur ve İbnü Ebi Hatim, Ebu Habib Haris b. Muhammed'den Tin, Tur-i Tina; Zeytun, Tur-i Zeyta denilen dağlardır. İyi incir ve zeytin bittiği için bu şekilde isimlendirilmişlerdir. İmam Razi bunu İbnü Abbas'ın sözü olmak üzere naklederek şöyle der: İbnü Abbas demiştir ki: Bunlar mukaddes topraklardan iki dağdır. Bunlar incir ve zeytin yetişen yerler olduklarından dolayı bunlara Süryanice'de Tur-i Tina (Tin Dağı) ve Tur-i Zeyta (Zeytin Dağı) denilmiştir. Bu takdirde yüce Allah Nebilerin yetiştiği yerlere yemin etmiş demektir. Tin denilen dağ İsa (a.s)'nın; Zeytun, Şam İsrailoğullarına gelen peygamberlerin çoğunun gönderildiği yer; Tur, Musa (a.s)'nın peygamber gönderildiği yer; Beled-i Emin de Muhammed (s.a.v.)'in peygamber olarak gönderildiği yerdir.” (Yazır, 1992, IX: 306).

bulunduğu değil karşıdan görebileceği bir dağ olabileceğine işaret eder (Yazır, 1992, IV: 129). Burada doğa elemanlarından biri olan dağ bu cüz'i tecelliye dayanamayıp paramparça olur. Mucize sonrası bayılan Hz. Musa, iman eden ilk kişidir. Genel olarak Kur'an'da sapaşlam duran dağların bile Allah'ın iradesiyle yok olabileceği vurgulanır.

Kur'an-ı Kerim'de Hz. Nûh ve büyük tufanla ilgili bilgiler de mevcuttur. Hûd sûresinin 44. âyetinden öğrendiğimiz kadarıyla tufanın kopmasıyla yeryüzü sular altında kalır, gemi dağlar gibi dalgalarla boğuşarak Cûdi'ye oturur: “‘Ey yeryüzü! Yut suyunu. Ey gök! Tut suyunu’ denildi. Su çekildi, iş bitirildi. Gemi de Cûdi'ye oturdu ve ‘Zalimler topluluğu, Allah'ın rahmetinden uzak olsun!’ denildi.” (Hûd: 44). Cûdi dağının mevki tartışmalı bir konudur. Musul'da, El-Cezire'de, Amid'de, Şam'da diyenlere karşılık Cûdi'nin her dağa verilebilecek cins isim olduğunu ifade edenler de vardır (Yazır, 1992, IV: 541).

Ye'cüc ve Me'cüc adlı kavimlerin anlatıldığı kıssada Zülkarneyn uzun bir yol kat ettikten sonra iki dağ arasında hiçbir sözü anlamayan bir halkla karşılaşır. Bu halk, Ye'cüc ve Me'cüc kavminden şikâyetçidir ayrıca Zülkarneyn'e Ye'cüc ve Me'cüc'le aralarına set yapması karşılığında vergi vermeyi teklif eder. Zülkarneyn bu teklifi reddedip Allah rızası için yardım yapacağını söyler ve iki dağın arasındaki boşluğu bu halkın yardımıyla demir ve bakırla kapatır (Kehf: 92-97). Kur'an'da sadece doğu, batı yönlerinde olduğu belirtilen, hakkında başka bilgi olmayan iki dağın bulunduğu yer meçhuldür. Bu dağların konumu ile ilgili rivayetlerin ekserisi Türk topraklarının bittiği yer (Türkistan) olarak gösterilirken hiçbir sözü anlamayan halkın ise Türkler olduğu tahmin edilmektedir (Yazır, 1992, V: 390).

Âd kavminin kuvvetli bir rüzgârla helâkından sonra yerine gelen insanların dağları oyup evler yapmaları Allah'ın onlara gösterdiği rahmetten ve bahşettiği nimetlerdendir (A'râf: 74). Çünkü Allah, dağlarda insanlara gölgelik ve barınaklar var ederek (Nahl: 81), arzı tutsun diye oturaklı dağlar yapmıştır (Nahl: 61).

İslam'ın şartları arasında yer alan hac, zilhicce ayında Mekke'de bulunan Kâbe'yi ve özel alanları usulüne uygun ziyaret etmek suretiyle yerine getirilen ibadet şeklidir. Bu özel alanların başında Safa tepesi, Merve tepesi ve Arafat Dağı gelmektedir. Bakara Sûresi'nin 158. âyetinde konuyla alakalı şu ifadelere rastlarız:

“Şüphesiz, Safa ile Merve Allah'ın (dininin) nişanelerindedir. Onun için her kim hac ve umre niyetiyle Kâ'be'yi ziyaret eder ve onları da tavaf ederse bunda bir günah yoktur. Her kim de gönlünden koparak bir hayır işlerse şüphesiz, Allah onu bilir, karşılığını verir.”

Elmalılı M. Hamdi Yazır, hac ibadetine Safa ve Merve tepelerinin eklenmesini ve “bunda bir günah yoktur” sözünü âyetin iniş sebebinde aramak gerektiğini vurgulayarak bir rivayet aktarır. Rivayete göre cahiliye devrinde putperest halk Safa tepesi üzerindeki “İsâf” ve Merve tepesi üzerindeki “Nâile” adlı puta tapıp bunların arasındaki mesafeyi tavaf eder. Bölgeye hâkim olduktan sonra putları yıkan Müslümanlar, eski geleneklerin hortlamasından korkarak Safa ile Merve arasını tavaf etmekten çekinir. Ardından bunun günah olmayacağına dair âyet iner (Yazır, 1992, I: 459).

Haccın merhalelerinden biri olan Safa ve Merve tepeleri arasında sa'y (koşmak) yapmanın ortaya çıkışıyla ilgili bir başka rivayette şöyledir: Kâbe'nin yapımı emredildikten sonra Hz. İbrahim eşi Hacer ile oğlu İsmail'i yanına alarak Mekke'ye doğru yola çıkar. Kâbe'nin yapımını tamamlayan Hz. İbrahim eşini ve oğlunu buraya bırakır ve Şam'a geri döner. Hacer, oğlu İsmail'in susması üzerine, su aramak için ilk olarak Safa tepesine çıkar. Burada bir şey bulamayınca Merve tepesine gider. İki tepe arasını yedi defa dolaşmasına rağmen kaynak bulamaz. Sonra Allah'ın takdiri ve Cebrail'in yardımıyla İsmail'in eşelediği topraktan su (zembem suyu) çıkmaya başlar (Taberî, 1991, I: 341-342).

Cebel-i Rahme olarak da bilinen, eski zamanlarda “İlâl” veya “Elâl” diye isimlendirilen granit taşından meydana gelmiş Arafat Dağı, hacıların arefe günü vakfeye durdukları dağın adıdır (Boks, 1991: 261). Arafat'ın ne isminin verilmiş sebebi ne etimolojisi tam olarak bilinmemektedir. Kelimenin, tanımak manasına gelen “marifet” ya da

“itiraf”tan; bir başka görüşe göre de güzel koku anlamında kullanılan “arf”tan türetildiği zannedilmektedir (Yazır, 1992, II: 56). Taberî’nin naklettiği bir rivayete göre Arafat, Hz. Âdem ile Hz. Havva’nın bulunduğu (Taberî, 1991, I: 154); ayrıca Hz. İbrahim’in ilk haccı ifâ ettiği mekândır (Taberî, 1991, I: 357).

1.2.2.2. İslâm Tarihinde Dağ

İslâm tarihi içerisinde Hira, Sevr, Uhud ve Ebûkubeyr dağı İslâmiyet’in ortaya çıktığı dönemde çeşitli olaylara ve mucizelere tanıklık etmesi bakımından öneme sahiptir.

Allah elçisinin peygamberliğe mazhar olmadan önce her yıl bir ay süreyle ibadet ettiği, tefekküre daldığı; putperest Kureyşliler’in de kutsal saydığı ibadet alanı (Taberî, 1991, IV: 95) olan Hira dağı (Cebel-i Nûr), Hz. Muhammed’e vahyin indiği yer olması münasebetiyle Müslümanlarca önemli mekânlar arasındadır. Bu dağa Cebel-i Nûr denmesinin sebebini kimi müfessirler Mâide sûresinin 15. âyetini, kimileri de Ahzâb sûresinin 46. âyetini delil olarak gösterirler³². Hadis kitaplarında Hz. Peygamber’in yürümekte iken gökten bir ses işittiği ve başını kaldırıp baktığında Hira dağında bir meleğin gök ile yeryüzü arasında bir kürsüde oturduğu rivayet edilir (Tirmizi, 2004, III: 210). Bir başka rivayette Ay’ın bölünmesi hadisesinde bir parçasının Hira dağına ötesine diğer parçasının da berisinde yer aldığı (Tirmizi, 2004, III: 204) ve Hz. Muhammed’in bu dağın üstündeyken dağın sallandığı belirtilir (Tirmizi, 2004, III: 261). Bu hadiselerden sonra hacılar dağı ziyaret ederek burada nafîle namazı kılar.

Hz. Peygamber, Hz. Ebu Bekir ile Mekke’den Medine’ye hicreti sırasında müşriklerden gizlenmek amacıyla üç gün süreyle Sevr dağındaki aynı adlı mağarada kalır (Taberî, 1991, IV: 206). Müşrikler, Sevr dağı üzerindeki mağaranın ağzının örümcek ağı ile kapandığını ve bir çift güvercinin yuva yapıp yumurtladığını görünce burada kimsenin olamayacağını düşünerek mağaranın içine bakmadan gider (Yücel, 2012: 93). Bu olay sonrası Sevr dağı ve mağarası halk tarafından, keramet simgelerinden biri olarak kabul

³² Bahsi geçen âyetlerin Türkçe meâlleri şu şekildedir: “Ey kitap ehli! Artık size elçimiz (Muhammed) gelmiştir. O, kitabımızdan gizleyip durduğunuz gerçeklerden birçoğunu sizlere açıklıyor, birçoğunu da affediyor. İşte size Allah’tan bir nur ve apaçık bir kitap (Kur’an) gelmiştir.” (Mâide: 15), “Ey Peygamber! Biz seni bir şahit, bir müjdeleyici, bir uyarıcı; Allah’ın izniyle kendi yoluna çağırın bir davetçi ve aydınlatıcı bir kandil olarak gönderdik.” (Ahzâb: 45-46)

edilir. Dağın başka bir özelliği ise Hicaz bölgesinde yetişen her türlü ağaç ve bitki cinsine sahip olmasıdır. Hatta buradaki ağaçlardan birinin bir parçasını üzerinde bulundurana yazın ortaya çıkan zehirli hayvanlardan hiç birinin zarar vermeyeceğine inanılır (Tanyu, 1973: 24).

Müslümanlarla müşrikler arasında geçen savaşa ismini veren Uhud Dağı için de Hz. Peygamber'in bu dağın üzerindeyken dağın sallandığı (Tirmizi, 2004, III: 261 / Müslim, 2005, III: 139); ayrıca aynı dağ için: "Bu bizi seven bizim de kendisini sevdiğimiz bir dağdır." hadisi rivayet edilir (Tirmizi, 2004, III: 280). Uhud dağı hadis kaynaklarında ebat bakımından benzetilen unsur olarak da karşımıza çıkar. Hadislerde cenazeyi takip edenin ve defnedilinceye kadar orada bulunanın iki kîrât sevap alacağı, iki kîrât her birinin veya en küçüğünün (Tirmizi, 2004, I: 272); cehenneme düşen kâfirin azı dışının (Tirmizi, 2004, II: 314); iman etmeyenlerin Allah yolunda harcadıkları malın miktarının (Tirmizi, 2004, II: 324) Uhud dağı kadar olduğu bildirilir.

Mekke şehrini saran dağlardan biri olan Ebûkubey's'i, hakkındaki rivayetler değerli kılmıştır. Rivayetlere göre Allah, büyük tufan sırasında Hacerü'l-esved'i bu dağa emanet etmiş; Hz. İbrahim bu dağa çıkarak haccı insanlara duyurmuş; Ay'ın ikiye ayrılma mucizesi bu dağın üzerinde vuku bulmuştur (Boks, 1994: 280-281).

Deccal'in özelliklerinin ve yapacaklarının izah edildiği bir hadiste; Hz. İsa'nın Deccal'i Kudüs'ün Dûd kapısında öldüreceği; İnsanların Ye'cüc ve Mec'üc kavmiyle savaşamayacak kadar zayıf olduğundan dolayı Allah'ın vahyinden sonra Hz. İsa'nın insanları Tûr dağına götüreceği; şirk koşanların Beyti Makdis³³ dağına gidip oklarını gökyüzüne çevirecekleri ve bu okların kana bulanmış bir şekilde geri döneceği rivayet edilir (Tirmizi, 2004, II: 228).

1.2.2.3. Tasavvufta Dağ

Tasavvuf, İslâmiyet'in yayılmasının ardından Hicret'in ikinci asrında ortaya çıkmış ve daha sonraki dönemlerde İslâmî çevrelere meşruiyetini kabul ettirmiş bir öğretilerdir.

³³ Zeytin Dağı olarak rivayet edilir.

Allah'a ulaşma, onunla hem-hâl olma yolunda bir gelenek olan tasavvuf Kur'an, hadis, Hz. Peygamber'in yaşantısı ve diğer peygamberlerin kıssaları rehberliğinde nefsin kötülüklerden arınıp dizginlenmesini, hissiyatta dünyevî ihtirasların perdesinin kaldırılıp insan ruhunun temizlenmesini amaçlar.

“Tasavvuf, zihnin manevî olaylara yönelmesi, bir ruh hâli ve eşyanın zevkle kavranması olarak, tıpkı bütün diğer manevî yollar gibi, tabiatı gereği, bilgisizliğin yok edilmesini öğretir, yani bir tek “Gerçek” olmayan her şey hakkında “âlimâne cehâlet” (docta ignorance) ile bilgisizliğin yok edilmesini salık verir.” (Altıntaş, 1986: 2).

Ruhu terbiye öğretisi olan tasavvufun ortaya çıkışının başat sebebi, fetihler sonrasında zengin milletlerle karışan Müslümanların manevîyattan ziyade maddîyata daha fazla değer verme ve bunun sonucuyla ilintili olarak Allah korkusu gösterilir. Hicrî ikinci asra tekâbül eden bu dönemde zenginliğe ve refaha tamah etmeyen, dinin emrettiği kurallara uyma babında kendini ibadete adanmış kimselere sûfi³⁴ ve mutasavvıf denilmeye başlanır (Doğrul, 1948: 58-59). Tasavvuf ehli, toplumdaki bozulmalara, ahlâk dışı davranışlara şahit olup Asr-ı Saadet döneminin yaşantısından uzaklaşıldığını görünce bu kirliliğin kendilerine sirayet etmemesi; ayrıca Kur'an'ı ve insanlığı tefekkür, benliğini Allah'a teslim etmek için yalnızlığı tercih eder. Bu manadaki yalnızlığın tasavvufî doktrinde karşılığı halvet, mekânı ise genellikle mağaralardır. Buralar müridin piştiği yerlerdir. İslâmiyet öncesinde Hanîf dinine mensup kimselerin, özellikle de Hz. Peygamber'in Hira dağında yılın belirli evrelerinde inzivaya çekilmesi ve ilk vahyin “oku” emriyle buraya gelmesi, sünnete riâyet bakımından halvetin mağaralarda olmasının faziletine kaynaklık eder. “Kahire’de Mukattam dağı, Suriye’de Lükâm dağı, Beyrut’ta Lübnan dağları, Filistin’de Beytülmakdis dağı, Sînâ çölünde Tûr dağı, âbid ve zâhidlerin inziva hayatı yaşadıkları meşhur yerlerdir.” (Uludağ, 1997: 386).

³⁴ Kur'an-ı Kerim’de ve sahih hadislerde sûfi ve tasavvuf sözcüğü hakkında bilgi olmaması bakımından kelimenin kökeni ile ilgili birçok rivayet bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Gölpınarlı (1985), s. 7-9 ; Nicholson (2004), s. 64-75; Altıntaş (1986), s. 3-5; Doğrul (1948), s. 60-66.

Tasavvuf bir yandan bireyin yaratıcı karşısındaki sorumluluğunu yerine getirme, zamanın kötüleşen şartları içerisinde dinî taassuba uygun bir hayat sürme yolunu gösterme iddiasındayken diğer taraftan bu düşünceyi sistemelleştirmek adına vahdet-i vücûd tefekkürü çevresinde ontolojik çözümler yaparak “Tanrı-insan ilişkileri başta olmak üzere birlik-çokluk sorunu, insan iradesi ve özgürlüğü, âlemdeki kötülük problemi, sebeplilik vb. metafizik konularla iman ve akîdenin anlamı, ahlâk konuları ve çeşitli dinî bahisler hakkında kapsamlı ve sistematik bir düşünce ortaya koyar.” (Demirli, 2012: 431).

Vahdet-i vücûd, Arapça kökenli bir kelime olup Türkçe, varlığın birliği anlamına gelmektedir. Buna göre kâinatın yegâne sahibi mutlak varlık olan Allah’tır ve âlem onun varlığının tecellisinden, sıfatlarının belirşinden başka bir şey değildir. Allah’ın varlığının gölgesi olan nesnelar dünyası bütün hâlinde ele alındığında bize yine onu bilme ve kavrama yolunu açar. Bu tefekkürün varlığı ele alış biçimi Yunus Emre’nin de ifade ettiğı şekliyle “Yaratılanı, yaratandan ötürü sevmek”tir. Böylelikle Tanrı-âlem ilişkisi babında kesretten vahdete ulaşır Allah’ın tek varlık olduğunu göstermek bir taraftan da vahdetten kesrete giden seyir aşamasında varlığın özünü anlamlandırmaktır.

Araştırmacılar vahdet-i vücûd kavramının Muhyiddin İbnü’l-Arabî’nin yolundan gidenlerce geliştirildiğı konusunda fikir birliği sağlamışlardır (Demirli, 2012: 431). Tasavvufî yorumlarıyla İslâm dünyasında derin etkiler bırakmış bir sûfi olan İbnü’l-Arabî’ye göre “âlem bütünüyle akıllı, canlı ve düşünendir.” (Arabî, 2013: 346). Canlılık sırrı, cansız varlıklara da sirayet etmiştir. Dağlar da bu sırra vakıftır. Kur’an-ı Kerim’in Enbiyâ sûresinin 79. âyeti ve Sebe’ sûresinin 10-11. âyetlerinde dağların Allah’ı tespih etmeleri; yine Ahzâb sûresinin 72. âyetinde geçen “Şüphesiz biz emaneti göklere, yere ve dağlara teklif ettik de onlar onu yüklenmek istemediler, ondan çekindiler. Onu insan yükledi. Çünkü o çok zalimdir, çok cahildir.” ifadesinden yola çıkarak dağ özelinde cansız varlıkların dinamik olduğu bu görüş etrafında örneklendirilebilir.

Tasavvuf ehli, dünya görüşünü ortaya koyan kendine özgü metaforik söz dağarcığına sahiptir. İmalarla, mecazlarla, telmihlerle sözün kudretini sonuna kadar kullanan bu dilin, somut verilerden aklî unsurlardan sıyrılıp görülen nesne üzerinden manevî

gerçekliğe uzanan, içerisinde hikmet kırıntıları barındıran bir yapısı vardır (Altıntaş, 1986: 10). Bunun için her kavram tasavvufî manada başka bir anlama bürünür. Bu çerçevede dağ, tasavvufî literatürde nefsin sembolüdür. Günaha teşvik edecek huylar kula cazip görünür. Seyr ü sülûk yolunda bu huylar müridin karşısında aşılması gereken engebelerle ve zorluklarla dolu bir dağ görünümündedir. Tasavvufî söylemde Tûr dağı ve Kafdağı sıkça kullanılan dağ motifleridir. Tûr dağı, Hz. Musa kıssasında zikredilen Allah'ın aynı dağdaki tecellisine, Hz. Musa'nın Allah'la konuşmasına ve dağın Allah'ın kudreti, ihtişamı karşısında paramparça olmasına işaret eder. Bu konuşma sonrasında Hz. Musa'nın nefsi dağın un ufak olması gibi yok olmuş, fenafillaha ermiştir (Cebecioğlu, 2009: 664). Daha önce niteliklerinden bahsettiğimiz muhayyel mekân Kafdağı, Simurg'un yaşadığı yerdir. Simurg'un dünyadan bu dağa seyahati kesrette vahdet anlayışının temsilidir. Dünyaya geri dönmeyen Simurg için Kafdağı nefsinden arındığı, olgunluk ve kanaat makamıdır.

1.3. Türk Halk Şiiri ve Klasik Türk Şiirinde Dağ

1.3.1. Türk Halk Şiirinde Dağ

Türk halk edebiyatında en fazla ve güçlü mahsuller şüphesiz manzumelerdir. Bu manzumelerin sınıflandırılması noktasında muhtelif görüşler bulunmakla birlikte genellikle kavramsal karşılığı olarak “halk şiiri” kullanılır. Kendi içerisinde de ihtilafli olan bu kavram için kimi araştırmacılar sadece anonim ürünleri adlandırmak için kullanırken kimileri de anonim ve şahsîlik farkı gözetmeksizin aynı çerçevede düşünür³⁵. Şükrü Elçin'e göre halk şiiri;

“(...) anonim ve ferdî olmak üzere iki kolda toplanabilir. Anonim olanlar başlangıçta bir kişi tarafından söylenmiş veya yazıya geçirilmiş, cemiyetin ortak duygu, düşünce, terbiye ve tefekkürünü aksettiren kollektif mahsullerdir. [İkinci kol ise] (...) umumiyetle ananenin getirdiği tekniğe bağlı olarak halkın anlayacağı, tabii, sâde bir dille yeni inanç, fikir ve ülküleri beşerî temellerle birlikte işlemişlerdir.” (Elçin, 1981: 11).

³⁵ Örnek olarak Asım Bezirci'nin (1993) “Türk Halk Şiiri” adlı inceleme ve antolojisinin Zekeriya Karadavut (1994) tarafından eleştirilmesi verilebilir.

Sözlü edebiyat geleneğinin mahsulü olan Türk halk şiirinin ulaşılabilen ilk örneklerine Kâşgarlı Mahmud'un *Divanü Lügâti't-Türk* adlı eserinde rastlanır. Keza Uygurlar döneminde yazılan metinlerde de şiirlere rastlanılmış olsa da bu şiirler Manizm ve Budizm'in etkisiyle oluşturulduğu ve çeviri mahiyetinde olduğu için eski halk şiirinin özelliklerini yansıtmaz³⁶.

Saim Sakaoglu ise halk edebiyatını sınıflandırma adına dallardan hareket ederek üç başlık altında toplar: Anonim halk edebiyatı, âşık edebiyatı, tekke edebiyatı (dinî-tasavvufî halk edebiyatı). Anonim halk edebiyatının muhtevasını, âşık ve tekke edebiyatının dışında kalan eserlerle söyleyeni belli olmayan artık toplumun ortak malı olmuş manzum ve mensur eserler oluşturur. Âşık edebiyatı, seküler konuları ele alan hece ölçüsüyle söylenen, genellikle dili sade manzumeler; Tekke edebiyatı ise dinî konuları referans alarak oluşturulan, kendine ait şekil özellikleri olmakla birlikte yer yer divân edebiyatı sahasına giren şiirlerdir (Sakaoglu, 1997: 346).

Türklerin Müslümanlığı kabul etmesi ve Anadolu'ya yerleşmesinin ardından yaşadığı dikey yönlü değişim sanat anlayışında da değişiklikler meydana getirir. İslamiyet'in etkisiyle ozanlık geleneği yerini yavaş yavaş âşık tarzına bırakırken diğer taraftan da dinî-tasavvufî içerikli şiirler yazılır. İki koldan gelişim gösteren halk şiirinde “dağ” imgesi, “âşık tarzı halk şiirinde dağ” ve “dinî-tasavvufî halk şiirinde dağ” olmak üzere iki ayrı başlık altında incelenecektir.

1.3.1.1. Âşık Tarzı Halk Şiirinde Dağ

Âşık tarzı halk şiiri (âşık edebiyatı), Türklerin Anadolu'ya gelişinin ardından XVI. yüzyılda başlayıp günümüze kadar gelen, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan saz şairlerinin eserleri olarak anlaşılabilir (Köprülü, 2004b: 172). Sabri Esat da hâlis halk şairini şu şekilde tanımlar: “(...) dünyaya tekke penceresinden bakmayan, sazi veya silâhı omuzunda, bazan diyar diyar, bazan serhat serhat dolaşan şairdir.”

³⁶ Ayrıca bkz.: Reşid Rahmeti Arat, *Eski Türk Şiiri*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara: 1965.

(Siyavuşgil, 1993: 13). Bu tarzın kökenini İslâmiyet öncesi Türk toplumunda sosyal ve dinî hayatın bir parçası olan şamanlar oluşturur. İlerleyen zamanlarda kahramanlık hikâyeleri, göç gibi toplumu derinden etkileyen ve ilgi çekici konuları Kam, Baksı, yahut Ozan adı verilen kişiler şiir formuyla dile getirir. Zaman içerisinde de sadece ozanlar şiirlerini çalgı eşliğinde söylemeye başlar. XVI. yüzyıldan itibaren Tekke şairlerinin etkisiyle ozanlar yerini âşıklara bırakır (Dizdaroğlu, 1969: 12-14).

Âşık tarzının eski Türk şiirinden vezin, kafiye, nazım şekilleri ve edebî sanatlar bakımından etkilendiği söylenebilir: “Bu bakımdan, âşık edebiyatında eski ozanlara mahsus edebî an’anelerden birçoğunun –tabiî, muhitin ve zamanın, çaplarına göre az veya çok bazı değişikliklere uğramakla beraber- devam etmesi, içtimaî bir zarurettir.” (Köprülü, 2004b: 175-176). Eski Türk şiirin bugüne yansıyan karakteristik yapısını göstermesi bakımından Divanü Lügâti’t-Türk ise “eşsiz bir eski Türk şiiri antolojisidir.” (Tekin, 1989: v).

Kâşgarlı’nın Divan’ında geçen manzumelerde dağ, kahramanın düşmandan kaçıp saklandığı, yurdunu korumak adına etrafı gözetlediği, üzerindeki karların erimesiyle baharı müjdeleyen yüce bir mekândır. Genellikle realist eda içerisinde yorumlanan/görülen dağ, kimi zaman ise benzetilendir. Kaderin karşısında dağın bile duramayacağı ifade edilir:

*(Felek) okunu (bir kez) gezleyip atarsa kalkanı kim (tutup ona) engel ola bilir?
(Felek) niyetlenip (de) bir dağı hedef alsa, (dağın) vadileri ve dereleri param
parça olur. (Tekin, 1989: 155).*

Dağ sevgililerin buluşmasını engeller. Bir şiirde hayalî sevgilisiyle konuşan şair; yüce dağları, ovaları geçerek yanına gelen sevgilinin bu engelleri nasıl aştığını sorar:

*Ona dedim (ki) : (Ey) sevgili!
Bizim taraflara nasıl (gelebildin) ?
Geniş ovaları nasıl geçe bildin?
Yüksek ve büyük tepeleri nasıl (aşabildin) ?*

*(Sevgilimin hayali bana) dedi (ki) : Senin ardın sıra
(gelebilmek için) çok zahmet ve sıkıntı çektim.
Sarp ve yalçın dağlar, dereler yumuşadı (ve bana yol verdiler);
(çünkü) gönlüm sana (bir an önce varmak için) yürük (olmuştu)!³⁷*
(Tekin, 1989: 87).

XIII-XV. yüzyıllar arası yukarıda verdiğimiz tanımlama doğrultusunda tekke dünya görüşünden uzak halk şiirine ait numuneler bugüne ulaşamamakla birlikte XVI. yüzyıldan sonra âşık tarzı halk şiirinin güçlü varlığından söz edilebilir (Boratav, 1969: 22). Tekke şairlerinin aksine din dışı konuları işleyen âşıkların eserlerinde tabiat önemli bir tema ve imgedir. Bunun başat sebeplerinden biri halk şairlerinin doğduğu, büyüdüğü, dolaştığı coğrafyanın taşra olmasıdır. Merkez, yani düzenlenmiş alan dışındaki doğal çevre bu şairlerin ilham kaynağıdır. Ayrıca göçebelik hafızasına sahip Türklerin doğaya duyduğu hayranlık, onunla iç içe yaşama kültürü kaçınılmaz olarak tabiat unsurlarını sanatsal malzeme haline getirmiş ve bu malzeme işlenerek geleneksel bir forma ulaşmıştır.

Ömer Faruk Akün, halk şiirinde en çok kullanılan ve en hâkim tabiat kavramının dağ olduğu belirterek bunun sebebini Anadolu coğrafyasının dağlarla bezeli olmasına bağlar (Akün, 1953: 1). Coğrafyanın realitesi ve şiirlerdeki malzemeye bakılacak olursa bu yorum doğru olmakla birlikte kültürel belleği dışarıda bırakması açısından eksiktir. Çünkü Türklere dağlar mitolojik evren tasarımının direği, yurdun sembolü ve koruyucusu gibi anlamları ihtiva eder. Daha önce de belirttiğimiz gibi Türkler Anadolu'ya yerleştikleri zaman buradaki dağların isimlerini Orta Asya'dan getirmişlerdir. Halk şiirlerinde geçen Akdağ, Karadağ, Bozok Dağı vs. bu duruma örnek gösterilebilir. Dolayısıyla hazır bulunan dağlık coğrafyaya toplumsal hafıza da eklenmiştir.

Âşık tarzı halk şiirinde dağlar tabiatın ana mekânı, geniş peyzajın tamamlayıcısıdır. Realist bakış açısıyla yapılan yurt güzellmelerinde dağlar sıkça kullanılan bir motiftir.

³⁷ Şiirin çevirisi verilmiştir.

Yurdun nitelikleri doğal güzelliklerine dem vurularak anlatılırken; dağlar da renk renk çiçekleriyle, ılgıt ılgıt esen rüzgârıyla, bin bir türlü kuşların sesiyle, karı ve buzuyla çeşitli güzellikleri içinde barındırır. Dolayısıyla bir anlamda sosyal hayatın da inkişaf ettiği gerçek mekânlar karşımıza çıkar. Bu özellikleriyle dağlar yurdun en önemli niteleyicisi ve konumunun belirginleştiricisidir. Dağlar, üzerindeki bitkilerle, barındırdığı hayvanlarla, çevreye hâkimiyetiyle bir bütün olarak görülür. Ayrıca şair gittiği gördüğü yurtları tasvir için dağları kullanır:

Dinlen ağ'lar birem birem söyleyim

Arşı çarşı gider yolun var dağlar

Kamalaklı kar'ardıçlı sekiler

Selvili söğütlü şarın var dağlar

Binboğa'yı dersin dağların beyi

Görüken Soğanlı hani Koçdağı

Aladağ Bakırdağ Bulgar'ın tayı

Erciyes ulunuz pîrin var dağlar

Ahir Dağ'dan gördüm Maraş elini

Engizek'te derler ilin çoğunu

Gezdim seyredelim Konur Dağı

Göğsü gök ördekli gölün var dağlar

Dadaloğlu'm bunu böyle diyeli

Üç yüz altmış altı dağı sayalı

Burnu hırızmalı katar mayalı

Kol kol olmuş gelir elin var dağlar

Dadaloğlu (Sakaoğlu, 1986: 96).

Başında da namı namı kar'ın var,

*Seni yaylamanın zamanı dağlar.
Mecâlim mi vardır çıkam başına?
Kalmadı tâkatim, amanın dağlar.*

*Yağmur yağar, yeşil otlar bitirir;
Yel esince, râyihâsın getirir;
Sarı çiçek sarvan kurmuş, oturur;
Leylağa karıştı çimenin dağlar.*

*Yaz gelir de iller çevrilir, konar;
Güzeller suyundan içer de kanar.
Altun küpe kulakta mum gib' yanar.
Gördükçe, artıyor îmânım dağlar.*

*Karac' oğlan der ki: Çöktüm, oturdum;
Bağ, bahça diktim de meyva yetirdim;
Altın top perçemli yavru yitirdim,
Kaldı bir köşede gümânım dağlar*

Karacaoğlan (Cumbur, 1973: 50-51).

Halk şiirinde yarı efsanevî yarı gerçek kişiler olarak karşımıza çıkan Dadaloğlu ve Köroğlu için hâkim kuvvete karşı isyanın, mücadelenin simgesi ve bununla beraber kahramanın sığındığı korunaklı mekândır dağlar. Ayrıca dağın heybeti eşkıyaya güç verir. Mitolojik evren tasarımı dağların tanrı/tanrıların makamı olduğu düşünülürse bir nevi gücün de sembolüdür.

*Benden selâm olsun Bolu beyine
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır.
Ok gıcirtısından kalkan sesinden
Dağlar seda verip seslenmelidir³⁸*

³⁸ Yaygın rivayet şekline göre Bolu Beyi tarafından gözleri çıkarılan Yusuf, oğlu Ruşen Ali'ye intikamını almasını vasiyet eder. Babasının görmemesi dolayısıyla Ruşen Ali, Köroğlu olarak bilinmektedir. Babasının vasiyetini yerine getirebilmek için dağa çıkar, eşkıyalık yapar. Bir süre sonra etrafına toplanan kanun kaçakları ile birlikte ünü

Köroğlu (Öztelli, 1962: 17).

*Hemen Mevlâ ile sana dayandım
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey
Yoktur senden gayrı kolum kanadım
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey*

*Yüce yüce tepesinden yol aşan
Gitmez oldu gönümüzden endişen
Mürüvvetsiz beyden yeğdir dört köşen
Arkam sensin kal'am sensin dağlar hey*

Köroğlu (Öztelli, 1962: 61).

*Kalktı, göç eyledi Avşar elleri
Ağır ağır giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eyler ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir*

*Belimizde kılıcımız kirmanî
Taşı deler mızrağımın temreni
Hakkımızda devlet etmiş fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir³⁹*

Dadaloğlu (Öztelli, 1962: 111).

duyulmaya başlar. Çamlıbel Dağı'na giderek buraya bir kale yaptırır, mücadelesine burada devam eder. Rivayete göre bir süre sonra kırklara karışır (Öztelli, 1962: 5-6).

³⁹ Dadaloğlu'nun XIX. yüzyılda Toroslarda göçebe hayat tarzını sürdüren Avşar boyuna mensup olduğunu söyleyen Cahit Öztelli yukarıdaki şiirin hikâyesini şu şekilde aktarır: Toroslarda yaşayan göçebe topluluklar aralarında kavga ettikleri, bazı zamanlarda birleşip pay-i tahta isyan ettikleri, asker ve vergi vermedikleri için yerleşik hayata geçirilmesine karar verilir. Bu şiir ise zorla yerleşik hayata geçme kararına karşı devlete meydan okunduğunun göstergesidir (Öztelli, 1962: 10).

Halk şiirinde dağ imgesi ekseri hüznün mekânıdır. Bu hüznün sebebi genellikle sevgili, sıla hasreti ve yalnızlıktır (Akün, 1953: 2). Ayrılık acısına dayanamayan şair dağlara sığınır, onunla dertleşir. Canlı bir varlık olarak da tasavvur edilen dağlar antropomorfik niteliklere sahiptir. Şair dağlarla psikolojik olarak bağlantı kurar. Çünkü yalnızlık, derdin esas sebeplerinden birisidir. Bu derdi en iyi bilen ise ebedî yalnızlığıyla dağlardır. Dolayısıyla en iyi onlarla dert paylaşılabilir:

Yüce dağlar, bir sualım var sana:

Aştı m'ola kömür gözlüm başından?

Yanılıp derdime derman katarsın,

Dünya sele gitti gözüm yaşından

Karacaoğlan (Cumbur, 1973: 231).

Sevgili ve sıla hasreti ile yanan şair için dağlar engelleyici, aşılması zor, yol vermeyen tabiat varlıklarıdır. Halk şiirinde olduğu gibi bazı atasözlerinde de engel manasında kullanılan dağlar bilginin, erdemin, sabrın sınıandığı; dağların aşılması ise sonuca ulaşmayı vurgulayan bir imgedir. Türlü engelleri olan dağları aşmak sevginin göstergesidir. Kavuşma özleminin ulviliği Mecnun'un Leyla için dağlara düşmesi ve Ferhat'ın Şirin için dağı delip su getirmesine göndermeler yapılarak anlatılmaya çalışılır:

Mecnun gibi ben dağları gezerim

Bir güzelde ahdım kaldı nazarım

Nerde güzel görsem ismin yazarım

Defterim elimden aldı sabahtan

Dadaloğlu (Öztelli, 1962: 69).

Dağları delmekti Ferhad'ın demi

Şirini gördükçe artardı gamı

*Ben Mecnun 'um, aldırılmışım Leylâ 'mı
Nice aşmadığım dağlar mı kaldı*

Âşık Hâlil (Köprülü, 2004a: 164).

*Bugün çay bulandı, yarın durulmaz.
Gurbette ölenin gözü yumulmaz.
Anadan ayrılır, yârdan ayrılmaz.
Yol ver dağlar, ben sılaya gideyim.*

*Yükseğinde nemli nemli dağlar var.
Eteğinde ala gözlü yârim var.
Yârdan ayırana intizarım var.
Yol ver dağlar, ben sılaya gideyim*

Karacaoğlan (Cumbur, 1973: 349-350).

Dağlar halk şiirinde yüce, dumanlı, ıssız ve karlıdır. Mevsimlerin gelişi dağlardaki karların erimesiyle karşılanır. Yani dağların yeşillenmesi bir nevi zaman göstergesidir:

*Kar kalmadı yüce dağda
Fırsatı fevletme çağda
Seyranda bahçede bağda
Gönlümüzü eğle bülbül*

Âşık Ömer (Köprülü, 2004a: 265).

*İlgıt ilgıt esen seher yelleri
Benim âhû bakışlımdan bir haber
Yine bahar geldi, dağlar yeşerdi
Söyle benim dal kaşlımdan bir haber*

Ruhsatî (Köprülü, 2004a: 508).

Ayrıca anonim halk edebiyatı mahsulleri olan ve halk şiiri içerisinde değerlendirilen ninni, mani, türkü, ağıt gibi manzum türlere de parantez açmak gerekir. Dağ imgesinin bu türlerde kullanımını âşık tarzı halk şiirinden pek de farklı değildir. Çünkü her iki tür duygu, düşünce, hayal dünyası ve dil bakımından ortak nitelikler taşımaktadır. Dağlar, âşık tarzı halk şiirinde olduğu gibi yüce, ıssız, karlı, derdin paylaşıldığı yoldaş, ulaşılmak istenen arzuya/kişiye engel oluşturan yoldur:

Bir âh ettim derinden

Dağ oynadı yerinden

Ben nasıl âh etmeyim

Yârim gitti elimden

(Oktürk, 1998: 192).

Bu dağlar olmayaydı,

Çiçeği solmayaydı,

Kuzu laylay laylay,

Bir ölüm, bir ayrılık,

İkisi de olmayaydı!

Bala laylay laylay

(Çelebioğlu, 1995: 330).

Genel olarak dağlar halk şiirinde mekân olarak çeşitli formlarla ele alınmıştır. Mistik yönü bulunmayan dağların bu şiirlerde korkutucu tarafı yoktur. Aksine güzelliklerin, ferahlığın ve sevgiliyle buluşmanın mekânıdır. Halk şiirinde dağın bu şekildeki tasavvuruna Ömer Faruk Akün “haz ve zevk” vurgusu yaparak şu açıklamayı getirir:

“Dağlardan alınan haz ve zevkin ifadesinde en başta, dağa açılma arzusu gelir.

Bunda insanın, dağlara karşı olan sempati tavrı ortaya çıkmaktadır. Bu

tahassüs tarzında dağ, hasret ve sevgili problemlerinde insanın karşısında bir mânia teşkil eden ve muhtelif bakımlardan teessüre zemin olan hüviyetini kaybederek haz duygusu ile idrak edilen bir tabiat elemanı mahiyetini alır. Artık, arz ettiği zevk imkânlarıyla insanı kendisine çeken bir tabiat köşesi haline girer.” (Akün, 1953: 65).

Dağın mevzubahis edildiği şiirlerde günün belli bölümünü yahut bir an tasvir edilmekten ziyade tabiat ve dağ bütün olarak sunulur. Yani halk şiirinde pitoreks ve perspektif yoktur. Bunun yerine geleneksel bakış açısı ve pastoralizm vardır (Akün, 1953: 729).

1.3.1.2. Dinî-Tasavvufî Halk Şiirinde Dağ

İslamiyet'in Türkler arasında yayılmaya başlamasının ardından tasavvufî konuları işleyen ayrıca dinî bilgiler veren eserler ortaya çıkar. Günümüzde bu türden eserler; “dinî-tasavvufî halk edebiyat”, “tekke edebiyatı”, “mistik edebiyat”, “İslâmî edebiyat”, “tasavvufî halk edebiyatı” gibi çeşitli isimlerle anılır (Akarpınar & Arslan, 2011: 339).

Din, toplumun maddî ve manevî hayatını düzenleyen, kültürün temelini oluşturan değerler bütünü ve bir medeniyet havuzudur. Din değişimleri beraberinde toplumun sosyo-kültürel yapısını saran medeniyet çevresinin değişimini de getirir. Türklerin Gök Tanrı'yı merkeze alan eski inanç sisteminden Müslümanlığa geçişi, içtimaî hayata bakış tarzında ontolojik ve epistemolojik farklılıklar getirir. “Bu yeniden yapılanma döneminde, daha sonraki yüzyıllarda çeşitli adlarla da anılacak olan ‘Tekke-Tasavvuf Edebiyatı’ ürünleri, İslam bilgisinin ve tasavvuf anlayışlarının geliştirilmesi ve aktarılması amacıyla kurumlaşan ‘tekke’ler çevresinde oluşmaya başlamıştır.” (Akarpınar & Arslan, 2011: 356-357). Bu yapılanmayı gerçekleştirenler Orta Asya ve Orta Doğu'dan gelen dervişlerdir. Tekkelerin her kesimden insana hitap etmesi dolayısıyla Müslüman-Türk coğrafyasında çokça taraftar kazanmasına sebep olmuştur.

XIII. yüzyıldan sonra varlığını iyiden iyiye hissettirmeye başlayan Tekke çevresinde yetişen şairler, kendilerini hem epik tarzda şiirler söyleyen ozanlardan ayırmak hem ele

aldıkları dinî bilgileri ihtiva eden didaktik eserlerini belirtmek hem de işledikleri konuların ulvilîğine işaret etmek amacıyla âşık adını kullanmaya başladılar. Ozanların yerini alan saz şairleri de “âşık” ismini kullanınca tekke şairleri farklarını ortaya koymak için kendilerini “hâk âşığı” olarak tanımladılar (Artun, 2008: 495).

Dinî-tasavvufî halk şiirinde İslâm’ın gerekliliklerini okuma yazma bilmeyen halka aktarma amaçlandığı için dil ve üslup genellikle sadedir. Fakat bunun yanı sıra estetik kaygı güden şairler de bulunmaktadır. Sanatlı dinî-tasavvufî halk şiiri aynı kaynaktan beslenmesi bakımından klâsik Türk şiirini hatırlatsa da:

“(…) ancak şekle ait bazı unsurlarla birbirinden farklı görülen bu akımlardan divan edebiyatı hemen hiçbir propaganda gayesi gütmeyeceği halde, taraftar kazanmak ve belli bir görüşün propagandasını yapmaya yönelik olan dinî ve tasavvufî muhtevalı edebiyat ise benimsenmiş olan bir düşüncenin başkalarına da ulaştırılması esasına dayanmaktadır.” (Uçman, 1989: 535).

Hâk âşıklarının şiirlerinde Allah’ın kudreti, Allah ve peygamber sevgisi, fenafillaha ulaşma arzusu, dosdoğru mü’min olma gibi konular işlenirken dağ bu şiirlerde tasavvufun kendine has anlam dünyası içinde temel kavramsal mekân boyutundan sıyrılarak mistik sembol hüviyetine bürünür. Âşık tarzı şiirlerde dağ, gerçek ve geniş mekân iken dinî-tasavvufî şiirde tasavvufun vahdet-kesret kavramlarını açıklamada araç olarak kullanılan tabiat unsurları arasında yer alır:

*Yidi yir yidi göği tağları denizleri
Uçmağıla tamuyı cümle vücudda bulduk*

*Gice ile gündüzi gökde yidi yıldızı
Levhde yazılı sözi cümle vücudda bulduk*

*Mûsi ağduğı Tûr’ı yohsa Beytü’l-ma’mûrı
İsrâfil çalan sûrı cümle vücudda bulduk*

Yunus Emre (Timurtaş, 1986: 72).

*Kaf tağı zerrem değül ay u güneş bana kul
Hak'dur aslum şek değül mürşiddir Kur'an bana*

Yunus Emre (Timurtaş, 1986: 7).

*Dağlar ile taşlar ile çağırayın Mevlam seni
Seherlerde kuşlar ile çağırayın Mevlam seni*

*Gökyüzünde İsa ile Tûr tağında Mûsa ile
Elindeki âsa ile çağırayım Mevlâm seni*

Âşık Yunus (Timurtaş, 1986: 257).

*Tûr-i Sinâ-yı vücudum suret-i Musâ benim
Mûciz-i enfâzım ile âleme İsa benim*

İsmâil Hakkı Bursevî (Necdet, 1997: 425).

*Tûr Dağı tutuşmuş yanıp tütmede
Hakkın didarını görelden beri*

Pir Sultan Abdal (Gölpınarlı & Boratav, 1991: 106).

Vahdet-i vücûd felsefesi yani varlık âleminin Allah'ın tecellisinden ibaret olduğu görüşü tasavvufun temel nazariyesidir. Bu görüş çevresinde dağlar, canlı olarak görülen ve Allah'a ibadet eden mevcudat gibi bu âlemden kesreti temsil eden sıradan semboller arasındadır. Lakin Kur'an-ı Kerim'de geçen Tûr dağı ile mitolojik vasıflarıyla İslâmî

literatürde sıkça kullanılan Kafdağı gibi dağlar Allah'la bütünleşme düşüncesi içerisinde özel mekânlardır.

Tûr dağı, Allah'ın Hz. Musa ile iletişime geçtiği mekân olması hasebiyle önemlidir. Tûr dağının bu tarz şiirlerde kullanımını telmih amaçlı olduğu gibi nefis metaforu olarak da kullanılır. Meryem sûresinin 80. âyetinde: “Tûrun sağ yanından ona seslenmiştik.” ifadesi tasavvufta “Ona nefis yönünden seslenmiştik.” meâline de gelir. Allah'ın tecellisi sonrası Tûr dağının parçalanması nefsin yok olması bağlamında düşünülür (Uludağ, 2012: 361).

Tasavvufî şiirlerde kesreti, nefsi temsil eden dağlar ayrıca yeryüzünü ayakta tutan direklerdir. İnsan, âlemlerin yaratılma sebebidir. İnsanın yok olması kâinatın yok olacağı anlamına geleceğinden insan bedeni bu yönüyle arzın direkleri olan dağlara benzetilir (Çelebioğlu, 1992: 79):

Adum adum ilerü beş âlemden içerü

On sekiz bin hicâbı geçdüm bir dağ içinde

Âşık Yunus (Timurtaş, 1986: 254).

Allah'a ibadet etmenin amacı, ona yakışır kul olma ve sonucunda cennete girme isteğidir. Kıyamet günü âmel defteri kapanacak ve âlem son bulacaktır. İnsanın sevapları ve günahları mizânda tartıldıktan sonra âkıbeti belli olacaktır. Dolayısıyla kaçınılmaz son olan bu güne kadar âdemoğlu Allah'ın buyruklarını yerine getirmelidir. Âyetlerde kıyametin şiddeti ve yıkıcılığını göstermek için sabit duran dağların un ufak olması örnekler arasında yer alır. Tasavvufî şiirlerde de dünyanın gelip geçiciliği anlatılırken kıyamet gününde evrenin alacağı hâl, âyetlere⁴⁰ gönderme yapılarak işlenir:

Tağlar yerinden ırıla gökler heybetden yarıla

İlduzlar bağı kırıla düşe yere galtân ola

Yunus Emre (Timurtaş, 1986: 5).

⁴⁰ Bu konuyla ilgili âyetler, “İslamiyette Dağ” başlığı altında incelendiğinden tekrar verilmeyecektir.

İsrafil sûrını ura tağlar depeler sürile

Bir karınca cevâbını bin Süleyman viremeye

Yunus Emre (Timurtaş, 1986: 171).

Âşık tarzı Türk şiirinde dağlar beşerî sevgiliye ulaşmada engeldi. Nitekim sevgili için dağa düşme, yalnızlığı tercih etme sevgi alameti idi. Aynı kullanım hâk âşıklarında da görülür. İlâhî aşkın mertebesini ve yüceliğini belirtmek için dağlara düşülür. Bu metaforun kökeni, Allah'ı, âlemi tefekkür etmek için yalnızlığı seçip dağlara çekilen sûfilerde ve Leylâ ile Mecnun gibi dinî menkıbelerde aramak gerekir:

İşkun şarabından içem mecnûn olup tağa düşem

Sensin dün ü gün endişem bana seni gerek seni

Sûfilere sohbet gerek ahîlere ahret gerek

Mecnûn'lara leylî gerek bana seni gerek seni

Yunus Emre (Timurtaş, 1986: 209).

1.3.2. Divan Şiirinde Dağ

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra değişen dünya algısının beraberinde getirdiği estetik bakışla birlikte dönüşüm yaşayan Türk şiirinden divan şiirinin duygu, düşünce, hayal sistemi ihraç edilir. Bu değişim sancılı olmakla birlikte bir süre iki başlı şiir anlayışını ortaya çıkarır. Divan şiiri ile modern Türk şiiri arasındaki mücadelede zafer her ne kadar “Edebiyat-ı Cedide”cilerin olsa da geleneksel estetik terbiyenin yeni Türk şiirine tesir ettiği görülür. Bu sebeple yeni Türk şiirindeki dağ imgesiyle divan şiirinde kullanılan dağ imgesinin benzerliklerini ve farklılığını değerlendirebilmek adına bu bölümde divan şiirinin estetik boyutu içerisinde “dağ” imgesinin kullanımını vermeye çalışacağız.

Estetik bakış/yorum modern zamanlara gelene kadar inanç perspektifinden bakılarak metafiziksel değer taşımaktaydı. Bunun ontolojik tavrı olduğu ortadadır. Çünkü inanç dünyaya, varlığa, metafiziksel olgulara nasıl bakılacağına bir rehberdir. Divan şairi de eserini, içinde bulunduğu geleneğin çevresini ören İslâmî estetik formlarının görme/algılama biçimiyle meydana getirir. Bu bilinci şekillendiren nazariye genel itibarıyla tasavvuftur.

Tasavvufa göre Allah bilinmeyi ister ve böylelikle evreni, dünyayı, canlı ve cansız varlıkları yaratır. Gizli bir hazine olan ve bilinmeyi isteyen yaratılan arasında ayrılık yoktur. İnsanoğlu; yarattıklarının sûretine ezelden sahip, esas güzellik kaynağı, mutlak hakikat olan Allah'tan gelmiş ve ona gidecektir. Her ne kadar mutlak varlık, âlemde maddî olarak zuhur etmişse de o, zamandan ve mekândan münezzehtir. Dolayısıyla her ân ve mekânda tecelli eden bu hakikate ancak yokluk evreninin bilgisiyle ulaşılabilir. Yokluğa kavuşmanın öncülü ise vahdaniyetin kavranmasıdır (Gölpınarlı, 1985: 57-59):

*Âdemi âlemde görme âlemi âdemde gör
Eyleme âlemde yâ'ni herkesi âdem hayâl*

Bağdatlı Rûhî

Hz. Peygamber şiir terimi için “hikmetin bir cüzüdür.” ifadesini kullanır⁴¹. Buradan hikmet olarak görülen şiirin, mana-madde dünyasına açtığı geniş pencereyle faydalı bir ilim olduğu, sözün değerini yücelttiği ve bir nevi rehber niteliği taşıdığı söylenebilir. Dinin, hakikati arama adına verdiği bu cevaz, Allah-insan-kâinat arasındaki bağın Müslümanca bir tavırla müşahede edilmesine dayanır. Tasavvufun incelttiği İslâm estetiği içerisinde şairin Allah'a, kâinata ve maddeye bakış açısı vahdaniyete dayanır.

Divan şiirine bakılacak olursa Bağdatlı Ruhi'ye ait yukarıdaki beyitte olduğu gibi yaratılış özünün birliğe dayandığını ifade eden mısralarla karşılaşmak mümkündür. Sözsüz bir âyet misali karşımızda duran âlemde her şey canlıdır ve Allah'ın kudretinin

⁴¹ Bkz: Buhârî, Edeb 90 (2278) ; Ebü Dâvud, Edeb 95, (5010); Tirmizî, Edeb 69, (2847); İbnu Mâce, Edeb 41, (3755).

delilidir. Ayrıca varlık-kâinat arasındaki uyumun içkin hâli vahdet-i vücût felsefesine göndermedir. Yani, “Kâinat âdetâ bir cesettir, insan onun canıdır. Kâinat bir bedendir, insan onun gözüdür.” (Gölpınarlı , 1985: 61).

Yokluğu, hakikati ve birliği arayan Müslüman’ın karşısında, yaşadığı âlem yani dünya ve ebedî bir yaşamın varlığına inandığı ahiret hayatı durmaktadır. Dünya hayatı bir anlamda nesnelerin temsili, ahiret ise ulaşılmaya çalışılan yokluğa açılan kapıdır. Gerçeklik âlemi olan dünyaya/maddeye kapılma reddedilip, kâinatın sahibi Allah’a kul olma ve bu âlemin ötesine ruhen ulaşma hedeflenmelidir. Bu hedef için ilk olarak algıyı düzenlemek ve görünenin ötesine geçmek gerekir. Dünya ve temsil ettiği değerler bütünü olan madde/nesne batınî bir perspektifte değerlendirilerek bir “ibret âlemi” ve maddenin reddi düşüncesini destekler mahiyette “gölgeler âlemi” olarak görülür.

Mâ’îl olmaz dil zen-i dünyâyâ bir hûb anlayıp

Bâde-i gafletle medhûş olmayan itmez galat

Şeyhülislam Yahya

Uzaktan bakınca albenisi olan lâkin yaklaştıkça çirkinliğe bürünen dünyanın cazibesine kapılmamak gerekir. Çünkü dünya hayatı fanidir, ibret âlemidir, yalandır ve zaman bir rüya gibi gelip geçer. Bu hayal âlemine ise ancak hakikate erememiş, “zen-i dünyaya” meyletmiş olanlar kanar. Esas olan Zâtî’nin belirttiği gibidir:

Ma’bud-ı bî-zevâle kullukturur murâdum.

Sanman bu deyre seyr-i nakş-ü nigâra geldüm

Zatî

Devrânı bir âşık gözüyle izleyen ve Hüsn-i Mutlak’ı arayan sanatçı için akıl, sınırları çizilmiş melekedir. Aklın sorgulayıcı, sentezci, analizci, kesin bilgiye ulaşmanın tek ve etkin yolu olarak görülmesi modern zamanların ürünüdür ve aklın kimlik tanımı Doğu – Batı felsefelerinin farklılaştığı noktalardandır. Maddî âlemin kavramı olan aklın idrak sahasının darlığı hasebiyle sanatçı onu hakikati arama yolculuğunda bir vasıta olarak görür. Çünkü akıl ancak görünene uzanır, “gayb” âlemine ulaşmak divâneliği gerektirir.

Bu noktada akıl yerini “aşk”a bırakır ki esasen aşk da bir divânelik hâlidir. Aşkın akıldan evla görülmesinin sebebi yanılısamaların idrakine varabilmesi ve aynanın ardındaki sırra ulaşacak melekeye sahip olmasındandır⁴². Allah karşısında aklın âciz kaldığını idrak eden âşık, âlemin düzen ve güzelliği karşısında hayrete düşer (Yetik, 1998: 60). Hayret makamına akıl tarafından bırakılan sanatçı, dış dünyadan başladığı güzellik seyrine aşkın nitelikler katarak varlığın özüne hayranlığını dile getirmeye çalışır.

Aşk’ın varlığı güzele/güzelliğe temâyülden doğar. Kâinatın aşk üzerine yaratılmış olması, sanatçının “Mutlak Güzellik”i araması ontolojik bir açıklamanın yanı sıra estetik tavrın da sınırlarını çizer. Güzellik kavramının bu döngü etrafında dönmesinin asıl sebebi “aşk” mevzuudur: “Eğer dikkatle incelenirse, din dışı kabul edilenler de dahil, bütün İslâm sanatlarının temelinde, tasavvufî anlamda bir arayış geriliminin, yani aşk’ın var olduğu görülecektir.” (Ayvazoğlu, 1996: 36). Güzelliği algılama ve sanat, ilâhî aşka ulaşmada bir aşamayı temsil eder. “Mutlak Güzellik”e ulaşmaya çalışan sanatçının ruhunda bu güzelliğin tecellisi, ilâhî manaya yönelmesiyle var olur. Bu yöneliş sadece teoride gerçekleşmez. Pratikte de sanatçının ilâhî varlığı özümsemiş olması gerekir ki maddenin yanıltıcılığından sıyrılıp varlık âleminin sonsuzluğuna gidebilsin. Zahirî güzellik herkes tarafında görülebilen, hissedilebilen duygu olması hem eserin niteliğini düşürdüğü gibi hem de sanatçıyı asıl amacından uzaklaştırır (Leaman, 2012: 138).

Mesnevi’de geçen Çinlilerle Yunanlılar arasındaki yarışma tasavvufun estetik manadaki güzellik anlayışına örnek teşkil eder. Hikâyede Çinliler ve Rum halkı kendilerinin resim konusunda daha mahir olduklarını iddia eder. Bunun üzerine padişah bu iki halkın ressamlarını imtihana tabi tutar ve bunlara karşılıklı iki oda verir. Odalarına kapanan ressamlardan Çinliler yüz türlü boya ister. Rum ressamlar ise sadece buldukları odayı cilalamaya başlar. Her iki tarafta resimlerini bitirdikten sonra padişah ilk olarak Çinlilerin odasına girer. Gördüğü resimlerin güzelliği karşısında hayran kalır. Ardından Rum ressamların odasına geçer. İki odayı ayıran perde kalkınca Çinli ressamların yaptığı akıllara durgunluk veren nakışlar, desenler cilalanmış odaya aksetmiştir. Çinli

⁴² Daha geniş bilgi için bkz.: Süleyman Uludağ, “Akıl” (Tasavvuf), **TDVİA**, Yıl: 1989, C: 2, s: 246-247.

ressamların yaptıkları, Rum ressamının cilalanmış odasında bir başka güzel durur (Mevlana 2014: 166-167). Aynanın yansıtmacılığı özne ve nesnenin uyumunun yansması olmakla birlikte ön yüzünün temsiliyeti, arka yüzünün sırla kaplı oluşu manevî anlamda akıldan zihne, gerçeklikten hakikate giden ötenin simgeselliğidir (Burckhardt, 1994: 127). Burada Çinli ressamın aklı ve gerçekliği temsil eder. Duyularla algılanan güzellik ancak sınırlı bir güzellik anlayışıdır. “Gönül gözü”nün ifadesi olan Rum ressamının cilalı odası ise nefsin kontrol altına almış, insan-ı kâmil mertebesinde olan bireyin gönlünü ve kâinata, varlığa bakış açısıdır. Allah’ın sıfatları ve sûretlerini hiçbir gözün görüp aklın anlayamayacağı gibi bu ancak görünenin ötesine ulaşarak yapılabilir. “Burada önemli olan bizden daha yüksek ve gerçek olan bir varoluş düzeyi ile temas halinde olmaktır(...)” (Leaman, 2012: 139). Fizikî olarak görsel olandan ziyade bu bakış ardındaki bâtinî anlam esas olmandır.

İslâmî sanatın temel formu hâline gelen bu estetik tavır içerisinde divan şairi gerçekliği bir kenara bırakıp yokluk âlemine geçişte soyutlamayı esas alır. Bu nedenle divan şiirinde her şey hayal ve siyah beyaz olduğundan dolayı temsil kavramı yoktur. Onun yerine kavramın idealize edilmiş ve en değerli hâli kabul görür. Beşir Ayvazoğlu’nun dediği gibi: “sanatçı, bahçesindeki ağacın karşısına geçip benzetmek maksadıyla resim yapmaz, zihnindeki ağacı çizer.” (Ayvazoğlu, 1996: 99). Nesnelere bütün olarak görüldüğünden duyuların egemenliği kırılır. Bu zihinselliğin sonucu olarak eşyayı olduğundan farklı görme dolayısıyla bireyin tabiatla, daha doğrusu gerçek âlemlerle ilişkisinin kesilmesi olacaktır. Şairin hayal âlemi nesneyi soyutlama ihtiyacı duyduğundan sabit kavramlara başvuracak ve buradan bir sembolizm yoluyla yeni imgeler üretecektir. Sembolizmin işleyişiyle ilgili Adonis şöyle der:

“Eğer Allah süren bir sır ise, Onu bilmek de süren bir ilhamdır. Dolayısıyla O, bir sır olarak kalmaya devam eden bir sırdır. Kendi kendisine kaim ve bağımsızdır. Onu sınırlı bir imgeye yerleştirmek mümkün değildir; çünkü o herhangi bir bilgidenden daha geniştir. Lisan onu ihtivâ edemez; ancak ona dair bir fikir ya da onu görme ve idrâk tecrübesini taşıyabilir. Bununla birlikte taşıdığı da ancak dolambaçlı bir tarzda taşıyabilir; imgeler ve sembolizm, telmih ve referans yoluyla.” (Adonis, 2012: 105).

Sembolizmin şiirde etkin şekilde kullanımı kendini tasvirlerde gösterir. Tasvirlerdeki üstü kapalılık, nesnelere ideal biçimleriyle görüp buna “yoğunlaşma” ister istemez şairi aşkınlığa götürecektir. Çünkü onda kimsenin göremediğim ilâhî bir parça yakalama ve hakikate daha da yaklaşma söz konusu olacak, böylelikle şekli, hacmî gibi niteliksel özellikler yerine varlık âlemindeki anlam idrak edilmeye çalışılacaktır (Leaman, 2012: 92).

Sembolizm şiirde mazmunların kullanımıyla gerçekleştirilir. Mazmunlar kaynağını vahiyden ve aşka kaynaklık eden kavramlardan alır. Varlık alanından seçilmiş kavramlara ve mitlere yüklenen bir üst hakikatin, yüksek anlamın ifadesi olan mazmunlar bir anlamda da kâinat ile gayb âleminin, insan ve tabiat ile yaratıcının, ruh ile beden, somutla soyutun arasındaki uyumun da göstergeleridir (Burckhardt, 1997: 213).

Zaten divan şairinin niteliği yeni mazmun oluşturma değil, mazmunları ustaca kullanabilmesi ve kelime oyunlarını en iyi şekilde yapmasından geçer. Bunu oluşturabilmesi ve şairiyetini gösterebilmesi için ister istemez “tasannu”ya kaçır. Divan şairi bütün bilgi ve birikimini hem şekil hem de muhteva kuralları dâhilinde bu şekilde gösterecektir (Levend, 1984: 477-478). Yüksek manaya ulaşmada “tasannu”u araç olarak ele alan şairin malzemesi ise söz sanatları ve tasvirlerdir. Nüanslı ve anlam yoğunluğunu açığa çıkaracak kelimelerle ihtişamlı tasvirler yapılırken amaç nesnenin temsilinden sıyrılıp genel ve ideal olana yaklaşımdır. Gerçeklik kenara itilirken tasvirin bizatihi kendisi önem kazanır (Leaman, 2012: 50) ve burada nesnenin duyusal manada kendi içerisindeki mükemmeliyeti olduğu gibi beyan edilmekten ziyade ya abartılarak ya da mana gizlenerek verilir (Çavuşoğlu, 1986: 3).

Görünenin ötesine ulaşmak isteyen sanatçı için perspektif gibi görme biçimlerinin bir değeri yoktur. Aslında görme biçimleri bilimsel devrimin sanata yansması olmakla birlikte ayrıca bireyin ortaya çıkışının habercisidir. Genel olarak Osmanlı sanatında bireyden ziyade biz vardır ve eğer “bir”likten söz açılacaksa bu “bir” sadece ve sadece âlemlerin sahibi olan Allah’tır. Sanatçı eserinde kendini silerken “bir”i yani hakikati

arama yolculuğuna girer. Sanatçı böylelikle eserde kendini silerken görülenin birebir yansıması olan “perspektif”in temel kuralı üç boyutu aşar ve gözün gördüğünü değil “kalp gözü”nün madde üzerindeki yorumuna ulaşır. Çünkü sanatçı gerçeklik üzerinden hakikate ulaşamayacağını bilir. Beşir Ayvazoğlu bu konuda şunları ifade eder:

“Şair, sufi olsun olmasın, bütün zıtlıkların ortadan kalktığı varlık alanına ulaşmaya çalışmaktadır. Bu bakımdan kendi ben’iyle varlıkların objektif görüşlerini paranteze almak zorundadır; kelimelerin işaret ettikleri varlıklarla ve kavramlarla mutabakatlarını en aza indirerek sınırlarını sonsuzluğa doğru genişletmeyi dener. Bir bakıma, mecaz yoluyla ve mecazî varlık alanının sırrını keşfetmek, görünen varlıkta içkin (immanent) olan aşkın’ı yakalamak gayesindedir.” (Ayvazoğlu, 1996: 167-168).

Görselin ve buna bağlı olarak perspektifin geleneksel sanat formlarında bir araç olmaması ve yok sayılması buna mukabil daima mecaza yöneliş, dünya algısını göstermesi bakımından bilinçli bir tercih olarak karşımıza çıkar.

Genel olarak değindiğimiz estetik ölçütleriyle birlikte şekil ve muhteva bakımından kurallar silsilesi ile çevrili, hazır konu ve mazmunlarla sabitleştirilmiş hayal dünyasına sahip divan şiirinde dağın kullanımı mitolojik ve vahiy kaynaklı özel dağ isimleriyle müteşekkildir.

Divan şairleri dağ yerine genellikle bu sözcüğün Farsça karşılığı “kûh”, “kuhsâr” ve Arapça karşılığı olarak da tekil şekliyle “cebel”, çoğul şekliyle “cibâl” kelimelerini kullanır. Tûr dağı, Hz. Musa’nın tecelliye şahit olduğu dağ olması münasebetiyle divan şiirinde en çok kullanılan mazmunlardan biridir. Ayrıca Kur’an-ı Kerim ve İslâm tarihinde yeri olan Cebel-i Nûr, Arafât, Cudî, Hira, Merve ve Safa tepeleri; divan şiirinin bir başka kaynağı olarak folklorik ve mitolojik unsurlarından olan Kafdağı, Elbruz, Bî-sütûn dağı da metinlerde kendine yer bulmuştur.

Ünlü hikâyelerin ana mekânı olarak idealize edilmiş dağlar dışında divan şairlerinin bu mefhumu çok fazla kullanmaması dağın benzetme yönünün sınırlı oluşuna bağlanabilir.

Çünkü söz sanatları divan şairi için bir hüner gösterme alanıdır. Şiirde kullanılacak kelimelerin anlam bağlantısı, nüansı ve herkesçe bilinmesi önemlidir (Çavuşoğlu, 1986: 4). Aşk'ın farklı boyutlarını göstermeye çalışan şair, dağı bu manada kullanabileceğı bir güzellik ölçütü olarak alamaz. Çünkü dağın hacmi, rengi güzelden ziyade yücedir. “Divân şiirinde dağ, daha çok inlemesi, yankı vermesi, yüksekliğı, ululuğı, büyüklüğü, üzerindeki sulardan seller oluşması, bağrının taş olması, bağ ve bahçe olmayışı, hasret duygusu uyandırması vs. özellikleriyle anılır” (Pala, 1989: 64):

Kûh-ı mihnetdür başum her sû yaşum ırmâglar

Firkatünde çekdiğüm âlâmı çekmez tâglar

Şeyhülislam Yahya

Divan şiiri içerisinde Tûr dağına ayrıca değinmek gerekir ki bu dağ çoğı divan şairlerinin eserinde yer verdiği bir imge, hatta ötesidir. Konu etrafında yapılan değerlendirmeler divan şiirinin zihinselliğini kuran telmih sanatına bağlanarak çoğı zaman işin içinden çıkılır. Peki divan şiirinde Tûr dağının bu kadar fazla kullanılmasının sebebi ne olabilir? Neden Tur dağının mahiyeti bu kadar önemlidir?

Bu sorunun cevabı ilk bakışta Allah'ın tecellisinin burada olduğu ve böyle bir olayın tarihte hiçbir yerde ve hiçbir zaman gerçekleşmemesi hasebiyle bu olayın önemi, dinî bakış açısına sahip divan şiirinde sıkça dile getirilmesi olarak görülebilir. Sembol deryası olan divan şiirinde dağlar, evrende edindiğı yerden yani hacmî özelliklerinden sıyrılarak, özellikle Tûr dağı mazmunu kullanıldığında içselleştirilen mutlak varlığa ulaşma gayesi güden araçtır. Dağın bu bağlamda düşünülmesinin sebebi Allah'ın burada tecelli etmesi ve sonuçta yaşanan deneyim sonrası sanatçının hayret makamına düşmesi olarak değerlendirilebilir. Tûr dağının kullanımıyla alakalı olarak Abdulkadir Erkal şu açıklamayı getirir: “Allah'ın nuru karşısında dümdüz olan dağ, benliğini eriterek aşta yok olma düşüncesinin somut bir göstergesi olmuştur. Dağı yok olmaya götüren sebep tecelli, yani güzelin karşısında hayret ve şaşkınlık, o şaşkınlıkla benliğin en büyük göstergesi varlığının (insanda akıl) eriyerek kaybolmasıdır.” (Erkal, 2014: 220).

Lakin bu sorunun cevabını dinî taassubun etkisinin yanı sıra estetik ve felsefik kaygıyı da ön plana çıkartarak vermek gerekir. İlk olarak söz konusu sanatsa var olanın biçimlenmesi/şekillendirilmesi, düşünce geliştirilmesi dilin olanakları çerçevesinde yeniden yapılandırılması esastır. Soyut olarak tasarlanan varlığın artık cismanî karşılığının olduğuna kanaat getirilen, metafiziksel alandan çıkıp dış dünyada meydana gelen eylemin gerçekliğe tekabülünün tek mekânı olan Tûr dağı artık mutlak hakikatin yani Allah'ın varlığının imajlaştırılmış hâlini alır. Çünkü sûfî tavrı tecelliyi vasıtalar yoluyla kavrar ve kabul eder. Yani Allah'ın tecellisi sıfatlarının mahlûkata yansımış, en mükemmel şekliyle de insanda zuhur etmiştir. Kıssadan anlaşıldığı kadarıyla Allah'ın fiilen kendini açık etmesi bu inanışın yanına Allah'ın nesnel âleminde de görülebileceğidir.

Tûr dağının artık bir imaj olmasında, aklın en önemli elemanı olan görmenin ve işitmenin etkisi vardır. Bunca zamandır ilâhî metinlerle ve bazı peygamberlerin mucizeleriyle hakikatin hüküm sürdüğü mecra, tecellinin işitme ve görme vasıtasıyla imajlaşarak gerçeklik kazandığı hâl olur. “Daha önce kıssalarını sana anlattığımız peygamberler gönderdik. Anlatmadığımız (nice) peygamberler de gönderdik. Allah Mûsa ile de doğrudan konuştu” (Nisâ: 164) âyeti ve ayrıca yine Nisâ sûresinin 153., Bakara sûresinin 55. ve 93., A'râf sûresinin 143. âyetleri de bu konuyla alakalı bilgiler vermektedir. Jacques Ellul'un dediği gibi “Söz yalnızca Hakikat'le ilişkilidir; imaj yalnızca gerçeklikle” (Ellul, 2012: 61). Bu olay sonucunda söz imaja atıfta bulunur. Artık gerçeklik, hakikatin bir parçasıdır.

Görünenin yorumlanması ve mutlak hakikat olarak değerlendirilmesi/ kabullenilmesi metafiziksel olanıkinden fazladır. Görme, aklın tamamlayıcısı olması münasebetiyle bu olay hem aklın önemine hem de yetersizliğine işaretler. Ontolojik bir meseleye doğrudan mazhar olan kişi ve mekân, divan şairinin önemli malzemesi hâline gelir.

Kelîm-i Tûr-ı ma'nayım ki hâmemdir yed-i beyzâ

Midâd-ı surh ile gâhî ki nakş-ârâ-yı manzardır

Nâili

Şu unutulmamalıdır ki dağın temel, en belirgin özelliği yüksekliğidir. Dağın bu biçimselliği metafiziksel gönderimleriyle bağlantılıdır ve insanı aciz, itaatkâr olmaya zorlar. Fiziksel etkilere dayanıklılık onu varoluşsal bir çerçeveye oturarak metafiziksel anlamlar yükler. “Dikey yön, sınırı belirsiz hiyerarşiye ve tabî ki her biri bütünselliğinde tasavvur edildiğinde, bütünsel ‘İnsan-ı Kâmil’ sentezinde içerilen ‘âlemler’e ya da derecelere tekabül eden şu olabirlik birlikteliklerinden birini oluşturan çeşitli halleri temsil eder.” (Guénon, 1988: 23). Dolayısıyla tasavvufta insan-ı kâmil olmanın mertebeleri vardır. Daha doğrusu semavî dinlerde ve inançsal öğretilerde ahlaksal olarak yahut ilâha ulaşma, “en az eksikliğe” sahip kul olma, yükseklik sembolüyle anlatılır. Genel olarak biçimselliğin, özel olarak da yüksekliğin dinî/öğretisel bir sembol olması dağın kutsallığıyla örtüşmektedir. Dağın yüce yahut diğer kavramsal nitelikleri sadece bu dünya içerisine düşmüş olan insanın içinde bulunduğu derdi, tasayı göstermek için kullanılır. Dağın geleneksel olarak merkez algısı dinî mecraya geçtiği zaman da birliğin sembolü olur.

Dağın divan şiirinde kullanımının sınırlı oluşunun elbette sebepleri vardır. Bunlardan biri sanatçının tabiata bakış açısıdır. Tabiat, İslâmî gelenekte ve buna bağlı olarak sanatta insanın aydınlanma alanı ve Allah’ın varlığının birliğinin tecelli ettiği, mucizevî tarafları olan ve bakılıp ibret alınan içinde türlü güzellikleri barındıran yerdir. Kur’an-ı Kerim’de tabiat unsurları yoluyla Allah’ın varlığının gösterilmesi ve bu yolla insanın tabiatı Allah’ın varlığının ispatı olarak tefekkür etmesinin gerekliliği ifade edilir. Tabiattaki çeşitlilik içerisinde insan Allah’ın âyetlerine şahit olur, tabiat “(...) bu yüzden dinin kendisi ile aynı kaynaktan gelen bir âyettir.” (Nasr, 1988: 18).

Peygamberlere verilen mucizelere bakılacak olursa bu mucizelerin birçoğunun menşei tabiattır: Dağların, taşların, kuşların Hz. Davud’un emrine verilmesi, Hz. Lut’un yağmur yağdırması, Tûr dağı hadisesi, Ay’ın ikiye bölünmesi vb... Hem bu hadiseler ve Kur’an-ı Kerim’de yazan ilâhî emirlere bakıldığında tabiatın derin anlamlara haiz olduğu görülecektir. Bu derin anlamı algılamanın yegâne yolu ondaki tevhidi anlamaktan geçer. Dolayısıyla tabiat; içinde yaşanan, varlıksal özü temsil eden, yaratan ve yaratılan bağlamında ele alınan çevredir.

Divan şairinin, tabiatı eserinde görselliğiyle ön plana çıkarma gibi bir derdi yoktur. Divan edebiyatının klasik sanat anlayışı içerisinde geleneğin buyruğu olarak üstatları gibi görmeye çalışan şair, bunu zihinselliğin bir gereği olarak yapar.

“Divan şairi için tabiat, hüner ve marifet göstermeğe bir vesileden ibarettir.” diyen Agah Sırrı Levend devam eder: *“Tabiata bakmaya ve kendi intibainı tesbite ihtiyaç yoktur. Çünkü daha evvel gelen şairler bu tasviri yapmışlar ve klâsik bir örnek bırakmışlardır. Yapılacak iş, bu kelimelerin yerini değiştirerek aynı mazmunu tekrar etmektir.”* (Levend, 1984: 567).

Abdülkadir Karahan, divan şairinin “ (...) âdeta değişmeyen, statik, muayyen, müphem ve mecazlarla beslenen mücerret bir tabiatı terennüm et[tiğini].” (Karahan, 1980: 55) belirterek yine tabiatın, şiirin alegorik yapısından kaynaklandığını ifade eder. Tabiat divan şiiri içerisinde donukluğuyla bir bakıma minyatürlerdeki boyutsuz tasvirler gibidir. Tanpınar’ın dediği gibi eski şiir “(...) baştan aşağı kelime zevkinin idare et[tiği]” (Tanpınar, 2003: 3) estetik tavra sahiptir ve kelimeler aşkınlığın temsili olarak sembolizmi barındırdığından durağan üslûbun dışına çıkamaz.

Hâl böyle iken divan şairinin nesnenin ideal biçimini vermeye çalışması, gözleme dayalı tabiat tasviri yapmaması, anlam dünyası içerisinde verili tabiat elemanlarını aşkla bağdaştırdığı ölçüde, göze ve gönle hoş gelecek kavramları seçip bunlardan sembol dünyası oluşturma düşüncesi sebebiyle eski şiirde dağın kullanımı -vahiy kaynaklı ve mitolojik özel dağlar dışında- kısıtlıdır.

BÖLÜM 2: ROMANTİZM VE TÜRK EDEBİYATI

2.1. Romantik Düşünce

Bazı kavramlar, düşünce akımları vardır ki ne zaman, nerede, nasıl oluştuğu sis perdesinin arkasındaki hayalden ibarettir. İşte romantizm belki de başlangıcından bugüne kadar tanımlanması en zor akımların başında gelmektedir. Bunun sebebi akımın estetik, politik, ekonomik, etik ve sosyolojik yapı tasarımının belki de sübjektif nitelikler barındırmasıdır. Çünkü romantizm bir isyanın simgesidir. Romantik isyankârların farklı coğrafyalarda, farklı kültürel ve politik düzlemdeki söylemlerini birleştirmek -akımın çok yönlü sistematiğinin olduğu düşünülürse- bir hayli zordur. Akımın Avrupa’da ortaya çıkması, kıtanın fikir birliğini yansıttığı intibamı yaratmamalı. Kavramın, kıtanın düşünce hayatına yön veren Almanya, Fransa ve İngiltere’de kullanımı farklılık gösterdiği gibi dünyaya yayılmasıyla birlikte her toplumun kendi dinamikleri etrafında şekillenen yapıya büründüğü görülür. Çünkü romantizm çeşitli olguların bir eleştiri şeklidir ve her toplumun içinde bulunduğu şartlar içerisinde farklılık arz eder. Bu da bir nevi sübjektivizme tekabül eder. Dolayısıyla kavramın zıt, çelişik yapısı onu tanımlamayı zorlaştırır.

Romantizme kaynak bulma arayışı bizi Jean Jacques Rousseau’ya kadar götürür⁴³. Gerçi Rousseau’dan önce romantizm İngiliz yazınında hayali, akıldışılığı anlatmak için kullanılsa da asıl manasını on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru Rousseau’nun yozlaşan değerlerden kaçıp doğaya açılımla kazanır (Claudon, 2006: 7-8). Dolayısıyla kavram, İngiltere’de düşsel olanı anlatmaya çalışan edebî bir üslûp iken, Fransa’da Rousseau’nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı* (2003) ve *İtiraf*’ında (1991) belirttiği gibi Aydınlanma’nın getirdiği değerlerin toplum üzerinde yarattığı etkinin eleştirisi ve bireysel olarak insan kökenin başlangıcına dönme fikrinin gerçekleşme alanı olarak doğaya intikal etme eylemidir. Almanya’da ise “deha”yı ön plana alan felsefik, estetik hatta politik bir akımdır (Dellaloğlu, 2010: 17). Farklı anlam dünyalarına sahip romantikliğin önemi Berlin’in deyimiyle “(...) yakın zamanlarda Batı

⁴³ Romantizm teriminin tarihsel süreci ile ilgili ayrıca bkz.: Rene Wellek, “Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı”, çev: Sıddık Yüksel, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Yıl: 2002, Sayı: 2, s: 273-320.

dünyasının yaşamlarını ve düşünüşünü dönüştüren en geniş akım olmasından ileri gelme[sidir].” (Berlin, 2004: 20). Bu dönüşümün izlerinin uzun bir müddet silinmediği de açıktır.

Belirli bir kaba sığmayan romantizm için Octavio Paz: “Yeni bir ahlak, yeni bir erotizm ve yeni bir politika” diyerek romantizmin amacının maziye dönüp gündelik hayatla tarihi birleştirerek şiiri toplumsallaştırmak olduğunu ifade eder. Bunun yolu maziden geçmekle birlikte düz yazı ile şiiri kaynaştırıp imgesel yeni bir dil inşa edilmesi olduğunu vurgular (Paz, 1996: 62-63).

Berlin ise romantizmin estetik yönüne vurgu yaparak kavrama daha genel perspektiften bakmaya çalışır. Onun için romantizm: “Yalnızca ahlak, siyaset ve estetik düşüncesinin değil, bilincinin, kanılarının ve eylemlerinin de tarihi, büyük ölçüde başat [dominant] modellerin bir tarihidir.” (Berlin, 2004: 20). Çünkü romantizm etkisini uzun bir müddet sürdürmüş ve eleştirel etkisi dolayısıyla içinden yeni fikir akımlarının doğmasına yol açmıştır. Bu yönüyle romantizm, Aydınlanma devrinin sonuçlarının karşıtı bir Aydınlanma ya da ikinci bir Aydınlanma olarak ele alınabilir.

Rene Wellek ise romantizmin -tanımının yapılmasının güçlüğüne öne sürenlere karşın kendi içinde birlik sağladığını ve unsurlarının “(...) şiirsel görüş için hayal, dünya görüşü için tabiat, şiir üslûbu için sembol ve mit” olduğunu ifade eder (Wellek, 2002: 295).

Romantizmi esasen Alman idealizminin bir parçası ve estetik bir formu olarak Ortaçağ Hristiyanlık şiirinin yeniden ortaya çıkışı olarak değerlendiren Heine, Schlegel Kardeşlerin görüşlerinden yola çıkarak; ilham perisi ve hayal gücü kuruyan Alman şiirini romantizmle birlikte geçmişin mistik, gizemli Ortaçağ’ın basit kurgulu şiiriyle yeniden kurarak edebî tazelenmenin bu şekilde gerçekleştirme yoluna gidildiğini görüşündedir (Heine, 2015: 56).

Claudon, Löwy ve Sayre romantizmi estetik bir yenilikten ziyade, toplumsal, siyasal, ekonomik, metafiziksel bir başkaldırı olarak tanımlar. Claudon, romantizmi Devrim’in

bir sonucu olarak ele almakla birlikte otoriteye, geleneğe karşı bireyin yükselişini, düzenin katı kuralcılığından sıyrılıp, bireyin imgelemiyile örülen kutsala, sonsuzluğa kaçışı olarak ifade eder (Claudon, 2006: 16). Löwy ve Sayre romantizmin -estetik yönünü ikinci plana bırakan bir tavırla- ekonomik yönüne daha geniş bir vurgu yaparak romantizmin isyankâr ve melankolik hatta modern bir tavırla *modernite* eleştirisi olduğunu söyler. Sanayileşme temeline dayandığı kapitalizmi sosyo-ekonomik bir tarzda değerlendirerek modern kapitalist sistemin eleştirisi olarak sunduğu romantizm bu ikiliye göre anti-kapitalist bir yaklaşımdır (Löwy & Sayre, 2007: 23).

Romantizm ile ilgili yapılan genel tanımlamalardan biri klasik sanat formlarına karşı tepki sonucu ortaya çıktığıdır. Bu doğru bir yargı olmakla birlikte eksiklikleri vardır. Romantizmin karşı olduğu olgular klasik edebiyatın sahip olduğu normlardı. Fakat bunu tetikleyen unsurlar arasına dönemin kendi içerisinde yaşadığı sosyal problemleri ve bireyin gelecek tasavvurundaki kaygıyı da eklemek gerekir. Çünkü hiçbir sanat akımı dönemin ideolojik yaklaşımından ayrı tutulamaz. Klasik estetiğe geri dönecek olursak kurallar silsilesi olan, sanatkârın özgünlüğünü/özgürlüğünü ve sanatsal türler arasındaki geçişi yok sayan klasisizme karşı romantizm bir tepkidir. Romantizmle birlikte klasik sanatın kuralları yıkılarak sanatçının hayal gücünün önü açılır, sanatsal deha ortaya çıkar ve edebî ürünler resim, musikî gibi türlerle yakınlaşır. Böylelikle modern edebiyatın kapısı aralanmaya başlayarak yaratıcı imgelem kendini inşa etme sürecine girer (Dellaloğlu, 2010: 81).

Batı'da birbirinden farklı koşullar içerisinde ortaya çıkan romantizmlerin ortak özelliği sanat ve edebiyatta yenilik arayışıdır. Bu arayışın temelini oluşturan etken çağın toplum ve birey üzerinde yarattığı bunalımdır. Romantizm, bu bunalımın ve özgünlük arayışının bir anlamda vücut bulmuş hâlidir. Aydınlanma'nın katı kuralcılığı ve ardından yaşanan Fransız Devrimi'nin beklenen etkiyi yapmaması yani refahı, huzuru ve mutluluğu topluma yerleştirememesi Avrupa'da bunalıma yol açar. Bu bunalımın derinden hissedildiği ve romantizmin kuramsal olarak etkin bir biçimde işlendiği yer Almanya'dır. Almanya'nın gerek siyasal bütünlüğünü sağlayamamış olması gerekse o dönem içerisinde kıtanın bilimsel devrimlerine ve ekonomik sistemine dâhil olamamaları Almanları; Schlegel Kardeşler, Schelling, Fichte, Novalis gibi önderler

eşliğinde romantik tasavvurdan doğan bir idealizme doğru götürecektir. Almanya’da kuramsal alt yapısı oluşturulan romantizmin hâlâ klasisizmin etkisi altında olan Fransa’ya taşınması Madame de Staël’in *De l’Allemagne* (Almanya Üzerine) adlı eserinde romantik şiiri ve niteliklerini belirtmesi ve Almanya’daki romantizmi tanıtmamasıyla olur. Fransa’da romantizm, Alman romantizminden farklı olarak klasisizme karşı bir savaştır (Löwy & Sayre, 2007: 8).

Aydınlanma düşüncesiyle birlikte rasyonalitenin yükselişi batıl inançları, gizemleri anlamsız kılar ve birey aklın getirdiği özgürlüğün rüzgârına günden güne kapılmaya başlar. Rasyonalitenin büyü, mistik, geleneksel kavramları yok saymasıyla birlikte dinî inanç da kökünden sarsılıyor ve insandan alınan bu duygunun yerine soyut bir akıl dini koyuluyordu. Aydınlanmanın ilerlemeci, makine-vâri düzenine ve bedeni, ruhtan üstün tutan görüşüne bir de Fransız İhtilali’nin ideallerden uzak sonuçları eklenince kendini kısıkaç arasında görmeye başlayan birey aslında çağından beklediği huzuru, mutluluğu eski günlerde aramaya çıkar. Özne ve nesne romantizmle birlikte yeniden tanımlanır. Romantik özne varlığın büyüsunü tekrar yakalamaya çalışır. Bunun için en geçerli yol geçmişi yüceltmek, Ortaçağ’ın dinsel ruhunu yeniden canlandırmak ve mutlak varlığın özü olan doğaya imgesel bir yaklaşım sergilemektir. Aslında romantik özne burada dünyanın büyüsunün bozulduğunu, ideal olan hiçbir şeyin kalmadığını bildiğinden Ortaçağ’ın ve doğanın ruhunu yakalamak adına sanal fenomenler dünyası kurar. Böylelikle yaratıcı özneye vurgu yapılır. Sanal fenomenler kurarak toplumsallaşmayı sanat alanına çekmeye çalışan romantizmi Dellaloğlu şu şekilde açıklar:

“Romantizm, yaşamı estetik alanda yeniden kurmak ister. Gerçek olanla estetik olan arasındaki sınır biçimin duvarlarıdır. Bu anlamda romantik felsefenin kendisi bir yapıttır. Romantizm, kendisini biçimin surları içinde bir yapıt olarak inşa eder. Romantikler için en iyi felsefe yapma tarzı, bu nedenle, edebiyat ve özellikle şiirdir. Şiir felsefenin temsilidir. Şiir felsefedir. Felsefede erişilmez olan mutlak, şiirde temsil edilebilir hale gelir. Romantizm, hem bir kaçış hem bir ısrardır. Kaçıştır çünkü mutlağın imkansızlığını kabul eder. İsrardır çünkü onu

en azından temsili olarak estetik alanda inşa etmeye çabalar.” (Dellaloğlu, 2010: 18).

Romantizm Aydınlanma'nın mekanik evren tasarımına, bireyin yaratıcı gücünün önemsenmemesine karşı bir akım olmakla birlikte yaratıcı dehayı ön plana çıkaran, duyguyu, hayal gücünü, özgünlüğü önemseyen estetik bir varsayım, bireyselliği ön plana çıkardığı gibi sanatı da değerli kılan bir yaklaşımdır.

Romantizm, Aydınlanma'ya karşı bir başkaldırı olmakla birlikte esasen modernitenin bir parçasını teşkil eder. Bu noktada Calinescu da romantizm-modernite ilişkisini: “On dokuzuncu yüzyıl başında, “romantik” sözcüğü en geniş kabulle ‘modern’in eş anlamlısıydı.” diyerek açıklar (Calinescu, 2013: 43-44). Romantizmin geçmişe dönük yüzü, mutlak özün izinden gitmesi ve Antikite'nin diriltilmesi olarak görülse de kurulan sanal fenomenler aslında modern estetiğin yeniden üretim biçimi şeklide tezahür eder. Yani romantizm Aydınlanma'yı ve bir yönüyle moderniteyi eleştirip modernitenin kavramları ve araçlarına başvururken diğer taraftan estetik açıdan modernitenin geleneksel biçim ve içerik formunun yeniden üretimini kullanır. Romantizm için “modernliğin öteki yüzü” diyen Octavio Paz da devam eder: “Onun pişmanlığı, hezeyanı, ete kemiğe bürünmüş söze olan özlemidir. Romantik iki anlamlılık: Çocuğun, çığının, kadının, rasyonel olmayan öteki'nin güçlerini ve yetilerini yüceltir, ancak bunları modern çağ bakış açısından yüceltir.” (Paz, 1996: 83).

Aydınlanma'nın Tanrı'yı öldürmesi, vahyin olumsuzlanması, metafiziksel öğelerin reddi, Darwinci insan oluşum kuramı kısaca geleneksel hafızada oluşan Tanrı rolünün yok sayılıp tanrısal yetinin, araçsal aklın temsilcisi bireye atfedilmesinden kaynaklanan boşluğu romantizmin “yaratıcı deha”sı doldurur. Romantizmin bu yönü bireyin yaratıcı yönüne vurgu yaparak modernitenin isteğinin -Tanrı'nın zihinlerden tamamıyla silikleşmesinin- yolunu açar. Romantizmde Hristiyanî söyleme geri dönüş genel itibariyle dinin canlandırılması olarak görülmemelidir. Bu yöneliş imgenin kurulumu önceleyen edebî bir yöntemdir ve yaratıcılığı esas alır. Bauman, modernitenin tanrısal sırrı ne inkâr ne de kabul ettiğini sadece akılcı anlayışının gündemine sokmadığını ve bu nedenle konunun modernite açısından yarım kaldığını ifade eder. Çünkü yüce

varlığın ispatının ve bu yolda oluşturulacak yöntemin ve çıkan sonucun paradoksal niteliğine vurgu yaparak, modernitenin bu görevi “(...)beceriksiz oldukları kabul edilen insanların, şairlerin eline bıraktı[ğımı].” söyler (Bauman, 2015: 89). Yani romantizm moderniteye karşı bir eleştiri iken bir yönüyle modernitenin tam olarak yerleşmemesinin eleştirisi olarak da görülebilir. Yaratıcılık rolünün insana atfedilmesi romantizmin eleştirel yönüyle birlikte moderniteyi güçlendirdiğinin kanıtıdır. Yansıtmacı estetik formun kurallarını yerle bir eden romantizm eleştirel aklı, hayalleri ve dehayı ön plana çıkararak amacı “Doğanın ve insanın yöneldikleri içrek bir nesnel ideali bir türlü görselleştirmek ve bunu soylu bir tabloda bir türlü cisimleştirmektir.” (Berlin, 2004: 45). Yani sanatçının işlevi bir anlamda önermeleri imgelemde oluşturmaktır.

Romantizmin moderniteyi eleştirdiği noktalardan birisi bireyin “değer” kaybıdır. Modernin nedensellik ilkesi insanı arka plana atar ve insanın yaradılış gerçekliğine ket vurur. Her şeyi nedensellik ilkesine göre açıklamalar, insanın evrende yabancılaşmasına zemin hazırlar. Dolayısıyla bireyin evrendeki konumu kendini melankolik bir hâl içinde görmesine sebep olur. Bedensel deneyimler, ruhun göz ardı edilmesi ve ruhun acı çekmesinin nedenidir. Birey özünü geçmişin ruhsal deneyimlerinde aramaya başlar. İçinde yaşanan zamanın eksikliğini, mekân ve zamana yabancılaşmasının önüne geçebilecek şey mazidir. Fakat bu mazi, geçmişin görkemli olaylarını alıp yeniden üretimle işler. Nostalji, melankolik hâlin özlemine işaret eder (Löwy & Sayre, 2007: 27-28).

Romantizmin merkezindeki bir başka duygulanım kaynağı ise melankolidir. Melankolik hâl kendini değişik formlarda gösterir. Çünkü imgelemin oluşması için duygu ve duyguyu oluşturacak acının varlığı gereklidir. Melankolinin kendini gösterme şekli yitiklik duygusuyla var olur. Bu yitiklik en başta dönemin yarattığı bireysel, sanatsal, ekonomik, sosyal buhranda kaynağını bulur. Lakin bireyin yitiklik duygusu sadece toplumsal değil bireysel de olabilir. Misal sevgilinin yokluğu bu melankolik hâlin bir ifadesi olabilir. Melankolik duygudan haz alan romantik şiir, Novalis’in deyişiyle “gecenin ve alacakaranlığın şiiridir.” (Novalis, 2002: 49).

Hayal gücünün sınırsızlığı romantik özneyi “düşsel” bir alana çeker. Paz’ın da dediği gibi: “Romantikler düşü ‘ikinci bir yaşam’ olarak görürler, gerçek yaşamı, başlangıçtaki zamana özgü yaşamı yeniden ele geçirmenin bir yolu olarak.” (Paz, 1996: 65) dilin ve imgelemin sınırları böylelikle kaybolur. Zaman ve mekân mefhumu romantik öznenin istediği gibi şekillenir. Mekân ve zaman düşlerle, rüyalarla oyuncak haline gelir. Bu tavrı esasen kaçıştan ziyade imgelemin yükselişi ve bireyselliği ön plana çıkarmanın yollarından biridir. Bu durum klasik sanatın herkes için ortak olarak kurguladığı zaman ve mekân birliğine karşı eleştirisidir.

Romantizmin kendini ifade edebildiği ve farklılaştırdığı nokta tabiata dönmesi olarak ifade edebiliriz. Romantizme kadar gelen tabiat tasavvuru değişen düşünce ikliminin bir yansımasıdır. Geçmişe, mite dönüş yapan romantik özne belki de değişimi göstermek ve öze dönmek maksadıyla tabiatı esas konusu olarak ele alacaktır.

2.1.1. Romantizmin Tabiat Algısı

Batı kültüründeki tabiat algısı -hemen bütün toplumlarda olduğu gibi- ilk olarak mitolojik, mitolojik evrenin son bulmasıyla da Hristiyanî gelenekten beslenirken özellikle Rönesans ve sonrasında Aydınlanma ile bambaşka bir seyir izler. Romantizmin kendini yeni olarak tanımlamasının altında yatan sebeplerin başında imgeleme yapılan vurgu gelirken, imgelemin kendini oluşturacağı ana kaynaklardan biri de tabiata açılmıştır. Tabiatın romantiklerce bu kadar önemli olması onun en eski “öz” olmasından kaynaklanır. Bu bölümde Batı kültüründe tabiat algısının izlerini takip ederek sonrasında romantizmin tabiat anlayışını açıklanmaya çalışacağız.

Batı’nın tabiata bakış açısını, sahiplendiği Greko-Romen kültüründen başlatmak gerekir. Hiç şüphesiz bu mitolojik dünya tasavvurunun en etkin ögesi tabiattır. Tanrıların, tabiatın farklı öğelerini bir güç unsuru olarak kullanmaları ve tabiatla iç içe geçmiş yaşamlarından ötürü tabiatın sürekli devinim hâlinde olduğu düşünülürdü. Bu değişken yapı nedeniyle tabiat canlı olarak tasavvur edilmekteydi. Olympus dağı tanrılarının izinin silinmeye başlamasıyla birlikte -İlk Çağ filozof ve matematikçilerinin

bunda büyük etkisi vardır- tabiatın manevî algısı ile birlikte cisimlerin ruhunun olduğu anlayışı da yavaş yavaş yok olmaya başladı (Nasr, 1988: 64-65).

Klasik doğa düşüncesine göre bilge ve yüce mimar Tanrı, kendi sıfatlarına ve niteliklerine uygun olarak her şeyin mükemmel olması adına “kaos” a son vererek bir düzen oluşturur. Evrenin yaratılışı ve oluşumu Timaeus tarafından bu şekilde açıklanırken Aristo tabiat kavramını fizik alanı etrafında değerlendirip nesnelerin bir düzen hâlinde kendinde içkin, devamlı hareketli olduğunu ifade eder (Arslan, 2012: 40-41).

Rönesans, Batı'nın dünya ve tabiat algısının yavaş yavaş değişmeye başladığı, dinin getirdiği kurallardan ve bakış açısından sıyrılıp hakikatin peşinden koşmak yerine dünyaya bel bağlamaya başlayan insan tipinin oluşmaya başladığı dönemdir. Tabiat da bu görüşten nasibini alır. Galileo, Descartes, Newton, Kopernik gibi isimlerin tabiat olgusunu mantıksal bir düzleme oturtmaya çalışmasıyla geleneksel tabiat algısı kırılmaya başlar. Lakin her ne kadar coğrafya, kozmoloji, matematik gibi bilim dallarında atılım yapılırsa da hâlâ Ortaçağ zihniyetinin genel hatlarıyla devam ettiğini söylemek gerekir. Rönesans döneminde tabiat fikri, Ortaçağ'ın tabiata yüklediği mana ve muhtevasından sıyrılıp, daha biçimci ve analitik bir yaklaşımla ele alınır. Bu dönem boyunca yapılacak hamleler Aydınlanma düşüncesinin temelini oluşturacak tabiat algısı bu dönemde Ortaçağ zihniyetinden tamamen kopacaktır (Nasr, 1988: 80-81).

İlk Çağ filozoflarınca doğanın akıllı ve devamlı hareket hâlinde bir organizma olarak tasarlanmasına karşın Rönesans düşüncesi bu tasarıma karşıt olarak doğanın kendi kendini dönüştüremeyeceğini, bu devinimin kendinde var olan şekliyle aklî olmayıp dışsal bir kaynak tarafından dayatılan düzen olduğu fikrini öne sürer. Bu düzen bir makinedir. Kısaca tabiat kendi içinde kendi düzenini sağlayan bir kavramdan ziyade Tanrı tarafından en ince ayrıntısına kadar kurgulanmış Tanrı'nın yaratıcı gücünü gösterdiği bir makinedir. Yunan ve Rönesans düşünürleri arasındaki tabiat olgusunun farklı değerlendirilişi, kullanılan yöntemden ileri gelir. Yunan düşünürleri canlı tabiat fikrine varırken gözlemden hareket etmiş, tabiatı makine olarak gören Rönesans

düşünürleri ise gözlemin yanı sıra o dönemde gelişim göstermeye başlayan doğa bilimlerinden istifade etmişlerdir (Collingwood, 1999: 14).

Rönesans döneminde doğa düşüncesinin değişimi Kopernik ile başlar. Aristo'nun yer merkezli klasik evren tasarımının aksine Kopernik, sistemin Güneş merkezli olduğunu ortaya koymuş -bu görüş her ne kadar dönemi içerisinde çokça eleştirilse de- Kepler ve Galileo da bu fikri benimsemişlerdir. Tabii ki geleneksel sistemin yıkılışı Kilise'nin baskılarına rağmen gerçekleşmiş ve ilk başta kolay kabullenilmemiştir. Galileo'nun takipçisi ve onun görüşlerini ileriye taşıyan Newton, tabiat döngüsünü matematiksel olgularla açıklar ve belki de kendinden sonrası için bir devrime sebep olacak “yer çekimi” kanunu izah eder. Matematiğin ve fiziğin bu denli yükselişi maddeciliğin temellerinin atıldığı nokta olarak da görülebilir (Arslan, 2012: 59-60).

Kopernik'in ve sonrasında Galileo'nun kilisenin yer merkezli klasik görüşünü alt üst etmesi hoş karşılanmamıştır. Çünkü kilisenin teolojik kökenli sembollere dayanan evren tasarımının yıkımı bir nevi kilisenin otoritesinin de sarsılması anlamına gelmektedir. Ortaçağ Avrupası “Hristiyanî bilgi” ile “akıl” arasında ikircikli bir hakikât anlayışın çekişmesini yaşar:

“Çünkü bu anlayışta hem sembol hem de ‘olgu’ vardı: kaldı ki açık bir sembol örtük bir olgudan çok daha değerli bir şeydir. Metafizik anlamda, ‘doğru’ denilen şey, aynı anda hem aşkın hem de içkin olan Hakîkate açılan kapıdan başka bir şey değildir. Güneşin doğuşunun görülmesini kutsal kılan şey, Vahyin gizemini yansıtmış olmasıdır; başka bir ifadeyle, doğal sembol yalnızca bir suret değil, aynı zamanda sembolleştirilen şeyin somut bir cihetidir ve işte bu anlamda güneş, sanki bize şöyle diyordu: Adveniat Regnum tuum (Egemenliğin gelsin).” (Schuon, 2012: 73).

Ortaçağ'ın Tanrı merkezli, Rönesans'ın mekanik tabiat anlayışı Aydınlanma ile daha farklı bir mecraya kayar. Hâlâ teolojik unsurlar barındıran Rönesans'ın ardından -ki buna Descartes'in “kartezyen düalizm”ini de eklemek gerekir- Aydınlanma dönemindeki gelişmeleri -teknik ilerlemesi, sanayi devrimi- ile tabiat kapalı bir kutu

olmaktan çıkararak, incelenmesi/bilinmesi gereken bir olgu hâlini alır. Örneğin; tanrısal kimliği olduğu düşünülen, tabiat olaylarının acımasız bir şekilde cereyan ettiği dağlar hep korkulan, gidilmeye cesaret edilemeyen bir mekân iken Aydınlanma dönemiyle birlikte bu algı kırılır. Merakın bir cazibe hâlini aldığı bu evrede barometre, termometre gibi çeşitli aletlerin icadıyla birlikte hem bilimsel sorgulamalar yapmak hem de dağlar hakkındaki tasavvurların, hurafelerin gerçekliğini araştırmak amacıyla dağların yolu tutulur (Kirchner, 1950: 429-430).

Aydınlanma, on sekizinci yüzyılda Batı’da ortaya çıkan yenilenme ve ilerleme süreci olmakla birlikte bilime, ekonomiye, gündelik hayata, sanata, politikaya getirdiği yaklaşımlarla tüm dünyayı etkilemiş bir düşünce ve eylem tarzıdır. Aydınlanmanın ortaya çıkış sebebi kilisenin despotizmi ve temsiliyetinin sorunlar içermesiydi. Dolayısıyla bu noktadan itibaren Aydınlanmanın hedefi “(...) dünyanın büyüsunü bozmaktı. İstenen, söylenceleri dağıtmak, kuruntuları bilgi yoluyla yıkmaktı.” (Adorno & Horkheimer, 2014: 19). Dönemi en iyi ifade eden kavram olan aklın yükselişiyle birlikte, insanları boyunduruk altına alan dinin söylemlerinden kurtularak, insanları özgürleştirmek ve yaşamı bütün yönleriyle aklın önderliğinde bir “düzen”e sokmaktır (Çiğdem, 1997: 14).

Bu dönemde bir sorun olarak ortaya çıkan ve üzerinde tartışılan kavramların başında “akıl, din, Tanrı ve tabiat” kavramları gelmektedir. Bu kavramların ön plana çıkmasındaki amaç Tanrı ve din eksenli evren tasarımının yerini aklın verileriyle donanmış bilgilere bırakmasıdır. Böylelikle kilisenin etkinliği pasifize edilecektir.

Bilimsel bilginin, matematiğin yükselişi ile tabiatın kendinden hareket eden mekanik bir araç olduğu görüşüne dayanılarak tabiat kavramı yeniden anlamlandırılmaya başlanır. Aklın düzenlediği tabiat, modern çağın inanç temeline oturtulmaya çalışılır (Çiğdem, 1997: 18-19). Collingwood’un deyişiyle artık “Bir saat ya da değirmen için saatçi ya da değirmenci neyse, Doğa içinde Tanrı odur.” (Collingwood, 1999: 18) görüşü on sekizinci yüzyıl Avrupa’sına hâkim olmaya başlamıştır. Dolayısıyla Tanrı rafa kaldırılıp onun yerine bir inanç unsuru olarak tabiatın öne sürülmesiyle her alana yayılacak olan sekülerleşmenin de adımları atılmış olur. Duyulardan arındırılmış akıl, doğayı

tahakkümü altına alır (Bauman, 2015: 64). Bir yönüyle tabiat artık din-toplum hatta birey bağlamında yeni inancın kaynağını oluşturmaktadır. Çünkü tabiat artık kendi yasaları olan bireyin akıl vasıtasıyla her yerde algılayabileceği ve bulabileceği tabiat dininin ana mekânıdır. Bu sayede Kilise'nin öğretilerine gerek kalmaksızın birey ve evrenin bütünleşmesi sağlanacaktır (Touraine, 2002: 29).

Aydınlanma öncesi filozoflarından Descartes: “Düşünüyorum, öyleyse varım.” sözüyle varoluşun bilgisini temellendirirken aklı ön plana alması ve ruh-beden ayırımına dayanan epistemik yaklaşımıyla (kartezyen düalizm felsefesi) aklın sistemsel olarak ele alınışı aklın iktidarının başlangıcı olarak görülür (Cottingham, 2003: 48-49). Aklın bu denli önem kazanması tek başına elde edilmiş bir paye değildir. Aklın ve bilimsel düşüncenin gündelik hayata ve ticarete getirdiği yenilikleri hatta devrimselliğini göz ardı etmemek gerekir. Endüstrinin gelişimi ile birlikte kutsal olan hatta kimi zaman korkulan tabiat, yerini hammadde ihtiyacının karşılandığı, insan tarafından kontrol altına alınabilecek ve sömürülen bir alan hâline gelir. Ölçümler ve tabiat olaylarının sırrının çözümü eski çağlardan beri var olan “vahşi doğa” kavramının yerine “hükmedilebilir, düzenlenebilir” doğa kavramına bırakır. Bu dönem için tabiat deneyin ve gözlemin bir nesnesidir. Tabiata nüfuz etmenin amacı mitolojik ve dinî söylencelerin büyüttüğü sırların hurafeden ibaret olduğunu göstermektir. Bilim adamının tabiatla olan ilişkisi sadece sebep-sonuç ilişkisine dayanmakta ve somut olanın peşinden koşmaktadır. Onda manevî bir anlam ve güzellik bulma amacı yoktur (Tarnas, 2012: 211). Batı'da görselliği muazzam, düzenlenmiş, insan eliyle biçim verilmiş bahçeler yapılır. Bu bahçeler aslında insanın kutsallaştırdığı aklın, doğaya karşı güç göstergesinden ibarettir.

Aklın inanç değerlerini düzenlemesinin, tabiata hükmetmesinin altında insanlığa özgürlüğü, huzuru, mükemmeliyeti, ilerlemeyi vaat etmesi yatar. Geçmiş deneyimlerin sonucunda hep eksik ve geri kalmış olan insanoğlu ancak aklın egemenliğiyle zaaflarından kurtulabilir, nesnelere gerçek manada farkına varabilir. Bu yönüyle aklın özgürlüğe önem vermesi bireyin doğuşunun önünü açar. Akıl ve birey kavramlarına yönelik Kant'ın '*Aydınlanma Nedir?*' *Sorusuna Yanıt* adlı yazısını belirtmemiz gerekir. Kant, bu yazısında herhangi bir etkiye, kurumun direktmesine maruz kalmadan bireyin

özgürce düşünebilmesinin gerekliliğini ifade ederek “bireyin iradesi”ni ortaya koyması ve araçsal akıldan eleştirel akla geçiş noktasında Aydınlanma düşüncesinde yeni bir yol açmıştır.

Aydınlanma'nın tabiatı mekanik düzenin parçası olduğu düşüncesine karşı çıkan romantikler, onu Tanrı ile içkin bir varlık şeklinde ele alarak panteizmin sınırlarında dolaşırlar. Böylelikle tabiat ve Tanrı ancak birbiriyle var olur. Doğa, durağanlıktan kurtulur ve sürekli hareket hâlinde olan bir tasarıma dönüşür. Hareket halinde olan tabiatın insanla olan ilişkisinin izahı mümkün olmadığı için romantik özne bu ilişkiyi ifade etmeye çalışırken bir çeşit ıstırap çeker. Berlin, romantiklerin uzak ülkelere gitme, egzotik örnekler bulma ve geçmişe dönme isteğini bu çerçevede değerlendirir (Berlin, 2004: 129).

Alman romantiklerinden Hamann, manevî olanı tekrar oluşturmak adına Tanrı'nın - Aydınlanma filozoflarının söylediklerinin aksine- bir matematikçi, mühendis; tabiatın da mekanik bir şey olmadığını, Tanrı'nın insanlara tabiat vasıtasıyla sesini duyurduğunu söyler (Berlin, 2004: 68-69). Bu yaklaşım Hristiyanî geleneğin tabiat tasavvuruna geri dönmeyi amaçlar. Böylelikle doğa üzerinden maneviyata değer biçilir. Bunun kökeninde Lutherci anlayışın Almanya'da yayılışı da göz ardı edilmemelidir.

Octavio Paz, romantiklerin dinî motiflerle örülü tabiat anlayışını ve bu yolla tabiatın yüceltilmesinin modern bir tavırla, akıl çağının doğrusal zaman anlayışının sonucu olarak görür. Yani ilerlemeci düşünce geçmişe dönemez, dönse bile değişen şartlar sebebiyle geçmiş, modern çağda yaşayamaz. Bu yalnızca geçmişin kaynaklarından ilham alıp yeniden üretim modelidir (Paz, 1996: 42). Bunun sonucunda da mitsel anlatıya dönüşecek olan Hristiyanlık teması, deist düşünce içinde Paz'a göre romantizmle birlikte Batı şiirinin temel konularından birisini oluşturacaktır. Böylelikle dinsel söylemi kapsamına alan şiir, “yaratıcı deha”nın elinde bir din olma yolunda ilerleyecektir. Burada Aydınlanma'nın din algısını yerle bir etmesi ve dinin yerine koyduğu akıl, şiirin inanç mekanizması olarak kurgulanır. Bu fikrin temelleri Alman romantiklerinde görülür (Paz, 1996: 55-56). Misal Novalis şiirin dinî hüviyetine vurgu

yapar. Ona göre Hristiyanlık; ahlakın, şiirin ve mitolojinin bileşiminden meydana gelmiştir. Keza Hz. İsa'nın doğumu, yaşantısı ve ölümü de şiirdir (Novalis, 2002: 88).

Tek gerçeklik olan tabiatı, şairin bilim adamlarından daha iyi anladığını ifade eden Novalis, tabiatın somut verili öğelerine şairin daha duygusal hatta metafiziksel açıdan bakabileceğini ve böylelikle ruhunu coşturacağını söyler. Bu coşkunun kaynağı sanat, sanatın yegâne kaynağı ise tabiattır. Tabiattaki değerlerin ve ruhun meydan çıkarılmasının yolu ise düşüncelerden, görüntü karşısındaki heyecanlanmalardan geçer (Novalis, 2002: 12-17). Novalis'e göre görüntünün değerinin yükseltilmesi için: "Dünya romantikleştirilmeli. Ancak bu şekilde onun gerçek sırrına yeniden varılabilir.". Bunun kaidesi ise "Değersize daha yüksek bir mana, mutad olana esrarengiz bir görünüm, bilinene bilinmeyen havasını ve sonluya sonsuzluk özelliği" vererek gerçekleştirilir (Novalis, 2002: 22-23).

Alman romantiklerinden Schelling tabiatı ruh ve bedenden ayrı bir gerçeklik olarak görüp, tabiatı canlı olarak tasavvur ediyordu. Doğanın, yaşamı başlatan bilinçsiz iradesi, benliğinin farkında olan insanın erişmek istediği yüksek bilincin birbirini tamamlamasıdır. Tabiatın içinde içkin bir Tanrı'nın kendi kendini geliştirdiği tasavvuru hâkimdir. Schelling'in doğanın canlı olduğu düşüncesi Alman sanat düşüncesinde yeni bir boyut açar. Buna göre; doğanın canlı ve insanın bu evren içerisinde yüksek bilince sahip oluşu onu dolayısıyla bir "deha" konumuna yükselterek, dehanın -doğanın bunu kendi içinde yaptığı gibi- bilinçsiz iradenin bilinç düzeyine çıkarılmasını hedefler. Fakat Schelling için esas sanat formu bilinç dışı yaşamın doğaya benzemesiyle var olur. Yani sanatçı tabiattaki enerjiden ilham alarak kendi eserini ortaya koyacaktır. Bu, eserde de tabiatın içindeki yaşamı görmekle mümkündür. Ama eserde canlı ve yalın bir tabiattan ziyade imgelerle örülmüş tabiatın varlığı olmalıdır (Berlin, 2004: 121-122).

Romantizme gelene kadar sanat, mimesise yani verili öğelere ayna tutma, gerçekliğin taklidi şekline dayanan bir estetik anlayış iken romantizm bu estetik anlayışı yıkararak özellikle doğaya açılımla birlikte gerçekliğin imgelem içindeki tezahürünü ön plana çıkarmaya çalışır. Romantizmle birlikte doğanın şiirsel bir malzeme olması, görünen doğanın hislerle birleşerek mitik ve dinî imgelerle işlenmesi söz konusudur. İlkel çağın

insan-doğa bütünlüğünü ve buradaki sırrı ifade eden Greko-Romen mitolojisi, sanatçının imgelemine besleyen en önemli kaynaklardır. İnsan-doğa ilişkisinin gizemini burada arama romantik sanatçının imgelem kurmadaki en büyük yardımcısıdır (Berlin, 2004: 69).

Jean Jacques Rousseau, Aydınlanma'nın doğa tasavvuruna savaş açarak tabiatın güzelliklerini dile getirir: "Bienne Gölü'nün kıyıları, Cenevre Gölü'nün kıyılarından daha yabansı ve daha romantiktir, çünkü orada kayalar ve ağaçlıklar suyu daha yakından çevreler; ama daha kasvetli görünmezler." (Rousseau, 2008: 89). O, tabiatı ve romantizmi bir arada kullanan çoğu araştırmacı için romantizmin kaynağı olan isimdir⁴⁴. Rousseau'nun tabiatı önemsemesinin ardında yatan sebeplerin başında tasarladığı toplum düzeninin gerçekleşmemiş olması ve toplumu mutluluğa kavuşturacağı varsayılan bilimsel gelişmelerin insanlar arasındaki eşitsizliği arttırdığı, toplum içerisindeki küçük grupların geçmişe oranla daha da ezildiğini fark etmesi gelir. Bu eşitsizliğin temel kaynaklarından biri ise ekonomidir. Aydınlanmanın getirdiği rekabetçi sistem sonrasında paranın, erdemi yok ettiğini ve toplumu yozlaştırdığını gören Rousseau burjuvaziye ve kapitalist sisteme eleştirilerde bulunur. Bu sistemle toplum içerisinde sahtekârın, katillerin, yalancılardan cirit attığını ifade eder. Ayrıca Aydınlanma'nın ilerlemeyi bilimsel verilerle sağlama görüşü, inancı görmezlikten gelmesi dindar ve bilgeliği savunan Rousseau'nun yeni düzen için yeni yollar aramasını gerektirecekti. Bu yol ise özgürlüğün ve adaletin simgesi tabiata dönüşür. (Damrosch, 2011: 295-296).

Medenî insanın değerlerini Aydınlanma'nın getirmediğini hatta bu değerleri iyice bozduğunu düşünen Rousseau'ya göre asıl medenî insanın değerlerinin ve tabiat-insan arasındaki uyumun, aşırı tüketimin kenara bırakılıp mazide olduğu gibi tabiata dönerek tekrardan yakalanacağını düşünür. Bu noktada Rousseau'nun *Yalnız Gezenin Düşleri* adlı eseri tabiat-insan birlikteliğini veren, tabiat hakkındaki görüşlerini ve tabiat karşısındaki hâl-i pür melâlini görmemizi sağlar. Eserinde farklı gezintilerini ele alan

⁴⁴ Bu yöndeki yorumların aksine İsaiah Berlin, Rousseau'nun romantik tabiata açılımın öncüsü olduğu yönündeki yorumların abartıldığını düşünür. Berlin'e göre Rousseau'nun asıl önemi sadece seçtiği yaşam tarzındadır. Yoksa Rousseau, akılcı söylemin önde gelen isimlerinden biridir (Berlin, 2004: 73).

yazar, kimi zaman görkemli bir manzara karşısında tefekküre dalarken, kimi zaman gerek bireysel gerek toplumsal konular etrafında melankolik hâle bürünür:

“Göl dalgalı olup sandalla açılmama izin vermediğinde, öğleden sonramı, sağda solda dolaşıp ot toplayarak veya bazen keyfimce hayal kurabileceğim hoş ve ıssız sığınaklarda, bazen de tümseklere oturup, bir taraftan yakındaki dağların, diğer taraftan çok uzaklardaki mavimsi dağlara kadar uzanan geniş ve zengin ovaların çevrelediği gölün büyüleyici manzarasına ve kıyılarına göz gezdirerek geçiriyordum.” (Rousseau, 2008: 96).

Bu ve bunun gibi birçok tasvirde tabiatın güzellikleri, insana verdiği huzur, seyir mekânı, duygulanma sahası, düş kurmak için verili öğelerin hazır bulunduğu yer olması ve asıl uygarlığın teşekkül edeceği yer olması münasebetiyle tabiatın olumlandığı görülür.

Tabiata dönüş ve köy yaşantısı, şehrin yozlaşmış insanlarından kaçışına ve sadeliğe, öze dönüşe atıfta bulunur. Bu dönemde şehirden uzak kırsaldaki yaşam, köy yaşantısı ve bu yaşantıyı simgeleyen değerler -çobanlık, köylünün gündelik yaşamı ve bu bölgelere yapılan seyahatler- ön plana çıkar. Charles Taylor, tabiata dönüşün ve kırsala yönelimin, dönemin sosyo-ekonomik şartlarının zorlanmasından erdemin kaynaklarını bulmaktan ziyade, duygu patlaması evresi olan romantik duyarlılığın tabiat vasıtasıyla “güçlü ve asil duyguları ortaya çıkardığı için” bu yönelimin olduğunu söyler ve devam eder: “Yaratılışın özünde hissettiğimiz huşu, pastoral bir manzara karşısında duyduğumuz huzur, fırtınaların ve terk edilmiş ücra yerler karşısında hissettiğimiz teslimiyet, bazı ağaçlık tenha arazilerde hissettiğimiz melankoli duyguları bu cümledendir.” (Taylor, 2012: 451). Taylor’un burada değindiği nokta tabiatın duygunun ortaya çıkmasında ana kaynak olmasıdır. Doğanın; göze, kulağa ve muhayyileye hitap etmesi duyguları hareket geçirmede ve onu beslemede başat rol oynar.

2.1.2. Görsel İmajın İktidarı

Mimesise dayanan klasik Batı sanatı anlayışında, sanat eserinin estetik değerini belirleyen öge tabiatın taklit edilmesine dayanmaktaydı. Yani ayna işlevi gören edebî

eserin önceliği histen arınmış nesnenin yansıtılmasını esas alır iken romantizm ile birlikte bu anlayış başkalaşım geçirmiştir. Değişimin özünde görme biçiminin farklılaşması yatar. Lakin bu kez tabiat ile algı arasındaki ilişkinin yanılısama üzerinden tanımlanması ile geleneksel taklit tasavvurundan dışavuruma, klasik sanatın temelini oluşturan “ayna” metaforundan sanatçının öznelliğini ifade eden “lamba” metaforuna doğru geçiş yaşanır (Abrams, 1971: 57).

Romantizmin sanat kurgusu görüleni duyu aktarımıyla yeniden inşa ederek yaratıcılığın ön plana çıkarılması olduğu için romantik özne, gördüğü nesne üzerinden orijinallik yakalamaya çalışır. Görme/sevir, romantik özne için orijinallığı yakalama ve nesneyi aşkınlaştırma adına atılacak ilk adım olduğu için önemlidir ki bu anlamda romantizmin sanatlar arasındaki geçişkenliği salık vermesi ile birlikte romantik şiirin resim üzerinden görme biçimleriyle kurduğu ilişki sıradan bir ilişki değildir. Şiirde manzara fikrinin doğumu, tabiat güzelliklerinin yansıtılması ve görüntüler üzerinden tabiatın ruhunu arama bu ilişkinin sonucudur. Böylelikle panteist bir yaklaşımla ele alınan aktif niteliğe sahip ve görmenin nesnesi olan yaratıcı tabiat (natura naturans), romantik öznenin giriştiği tefekkür eyleminin ana mekânı hâline gelir.

Rönesans ile başlayıp Aydınlanma dönemi ile birlikte devam eden bilimsel gelişmeler ve bununla birlikte değişen dünya algısı gerçekliğe, somut verilere atfedilen konumu güçlendirirken sanat da bu değişime kayıtsız kalmayıp göz merkezci yaklaşımla yeni bir estetik alan oluşturmuştur. Estetik olgu olarak gözün iktidarının yükselişi dönemin deneyselliği ve matematiksel düzeni içerisinde “görme”nin, “bilme”yle aynı kavram olarak ele alınmasıyla başlar.

Görme rengin, boyutun, hacmin, maddenin keşfidir. Lakin bu keşif gözün imkânları dâhilinde sınırlı alanda gerçekleşir. Gerçekliğin temsili olarak görme, sanatta hem modern bireyin doğuşunu hazırlarken diğer taraftan da öznenin nesneye karşı konumunu belirler. Böylelikle görme üzerinden yeni bir özne ve nesnelere dünyası yaratılırken özne ve nesnenin parçalanmaz bütünlüğünün, aynîliğinin temsili olur. Jacques Ellul, özne ve nesnenin bir hâle gelmesini şu sözlerle ifade eder: “Yeni imajlar yaratarak bu imajlar evrenini değiştirirken, görme'nin bana ulaştırdığı bütün

enformasyonu kullanırım. Ben, baktığım şeyden ayrı olmayan bir özneyimdir. Dahası, gördüğüm şey, eylemim beni gördüğüm şeye bağlarken, benim bir parçama dönüşür.” (Ellul, 2012: 9). Çünkü göz, özneyi kendi dışındaki varlıkları bilmeye iter. Görüş açısındaki nesnelere göre konumlanan özne merkez haline gelir ve görüş noktası, ışık, gölge, mesafe kısacası mekân, öznenin konumuna göre şekillenir. Görülen nesne ve gören özne böylelikle ortak gerçekliğin parçası olur. Özellikle resimde bu gerçeklik hâlinin temsili yanılısamadan ibarettir. Gerçekliğin yanılısamasıyla Ellul’un ifade ettiği gibi gören ve görülenin özdeşimi dolayısıyla görenin biçimlendirilmesi söz konusudur.

Görselliğin bir değer olarak ortaya çıkışı *camera obscura*’nın icadı ile başlar. Fotoğraf makinası ve kameranın atası olarak kabul edilen bu aletin işleyişi aslında eski çağlardan beri bilinen fizik kuralına dayanır. Bu kurala göre karanlık odanın içine açılan küçük bir delikten geçen gün ışığının, beraberinde getirdiği dış dünyaya ait görüntü karşı duvara ters biçimde yansır. Delikten ışık yardımıyla geçen görüntünün düz bir biçimde yansması ise deliğe mercek yerleştirmekle mümkün olur. Mercek yardımıyla düz yansıyan görüntünün, orijinal yansımından daha parlak olduğu fark edilir ve Rönesans döneminde bu fizik kuralı baz alınarak ressamın kopya çıkarmada yararlanacakları *camera obscura* adı verilen merceкли, karanlık kutular üretilir. Aletin icadı kendisinden sonraki dönemlerde hem sanatsal hem de teknolojik olarak yeni bir dönemin açılmasına zemin oluşturacaktır (Crary, 2004: 45).

Camera obscura, nesnenin mercek ve ışık yoluyla incelenmesini sağlayarak Rönesans bilimselliğinin materyali olmakla birlikte gören özneyi meydana çıkararak hem gözün iktidarının hem de modern bireyin hazırlayıcısıdır. Crary’ın ifadesiyle: “Camera obscura ilk olarak bir bireyselleştirme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar.” (Crary, 2004: 52). Özne, fiziksel dünyanın kendinden bağımsız şekilde temsile şahit olur. Fakat bu temsil ışığa, nesneye, düzleme bağlı sınırlı bir temsildir. Özne burada kendinden bağımsız verili bir görüntüyle dış dünya ile arasındaki bağı tanımlar. Aslı fiziksel bir olay olan ve matematiksel olarak hesaplanabilen yüzeye yansıyan görüntü bir bakıma görmenin de rasyonelleştirilmesinin yolunu açar.

Öznenin görme bilincini ortaya çıkararak ilk icat camera obscura olmasına rağmen modern anlamda görme devrimi merkezi perspektifin kullanımıyla başlar. Hem camera obscura hem de merkezi perspektif görmeyi sistemleştirmesi bakımından ortak noktaları olsa da yapısal farklılıklar arz ederler. Camera obscura, dışarıdan gelen hareketli görüntüye karşı öznenin kapalı bir mekânda konumlanması iken merkezi perspektif ise öznenin durağan, üç boyutlu nesnelere iki boyutlu yüzeydeki görüntüsü karşısında konumlanmasıdır. Perspektifteki yenilik ve Ortaçağ'a gelene kadar görme biçimindeki değişimin özü şu şekildedir: 15. yüzyıla kadar resim sanatında nesnelere görme açısına göre düzenlenip yığın halinde verilirken perspektifle birlikte nesnelere uzaklığı, boyutları, hacimleri esas alınarak öznenin bulunduğu konuma göre şekillenir (Panofsky, 2013: 17).

Perspektif, bireyin gördüğü nesnenin ufuk çizgisi oluşturularak tek bir bakış açısından ileriye doğru gittikçe küçülen görüntüler sistemidir. Nesnelere yakın ve uzak görüntülerinin düzleme aktarımında öznenin görme noktası esas alınarak matematiksel işlem uygulanarak görüntünün hangi oranlarda büyütülüp küçültüleceği belirlenir. Sadece nesnelere ebatları değil boyutları ve ışığa göre konumları da önemlidir. Dikkat edilirse perspektif kullanılarak yapılan resimler boyut, ebat, hacim ve ışık/gölge bakımından gerçekliğin kusursuzca yakın temsildir (Panofsky, 2013: 44). Resimde kullanılan bu gerçeklik yorumu tam da Aydınlanma düşüncesiyle örtüşür. Perspektifin sabitleştirilmiş bakışını mekâna atfedilen “yüceltilmiş”, “mesafeli”, “soğuk geometrik” ve “sistematik” bir duygu olarak ele alan David Harvey, öznenin gözünü bilimselliğe aykırı düşecek inanışlara karşı bir gerçeklik inşası olduğunu söyler ve modern bireyi meydana getiren unsurlardan biri olarak değerlendirerek: “Bireycilik ile perspektivizm arasındaki bağ önemlidir. Perspektivizm, daha sonra Aydınlanma projesinin bir parçası haline gelecek olan Kartezyen rasyonalite ilkeleri için maddi bir temel oluşturur.” (Harvey, 2010: 274-275) ifadelerini kullanır. Harvey'in değindiği kartezyen felsefe ve perspektif ilişkisini Martin Jay detaylı biçimde ele alır. Jay, perspektife dayalı görme biçimini bütünüyle Batı düşüncesinde beden-ruh/özne-nesne ayrımını esas alarak bireyselliğin temellerini atan ve böylelikle epistemolojiye ağırlık veren Descartes'ın kartezyen felsefesine dayandırır. Jay'ın “kartezyen perspektivizm” dediği kavramda beden ile ruh daha doğrusu akıl ile ruh ayrıştırılarak dış dünyanın kapıları aklın

hizmetine sunulur ve bu noktada göz gerçekiğın temsilcisi olan aklın en büyük yardımcısı konumuna gelir. Jay, kartezyen felsefenin akıl ve ruhu artık bağımsız olgular olarak tanımlanmasıyla birlikte ruhun metafizik alana çekilip aklın önderliğinde dış dünya gerçekiğini Hristiyanî bilgiden arındırılan matematiksel sistemle gözlemlenen nesnelere âleminin düzeni olarak görür (Jay, 1998: 9). Böylelikle sanatta rasyonalitenin ve bireyselleşmenin yolu açılır. Burada bireyselliğın yolunu açan hatta onu buna zorlayan bilimin sanatı yönlendirmesi ve sanatçının da bunu hakikatmiş gibi görmesinden kaynaklanır. Panofsky durumu şöyle ifade eder: “Öznel izlenim o denli rasyonelleştirilmiştir ki, tam da bu izlenim, sağlam bir biçimde temellendirilen ama tamamen modern anlamda ‘sonsuz’ olan bir deneyim dünyasının inşası için gerekli olan temeli oluşturabilmiştir.” (Panofsky, 2013: 51).

Bireyselleşmenin ve düzenlenmiş alanın ürünü olan perspektifsel resim bireye sınırsız imkânlar sunmasının aksine resmin karşısında konumlanan özneye tek bir bakış açısını dayatarak farklı noktalara kaçma şansı bırakmaz. Dolayısıyla bu durum, bakan özneyi perspektif kullanılarak yapılmış resmin karşısında nesne konumuna iter ve tek bakış açısı, özneyi merkezî konuma doğru iten perspektif, bir bakıma bireyi ilâhî bakışa doğru yönlendirir. John Berger bu durumu şöyle ifade eder: “Oysa perspektifle görsel alan sanki ideal olan buymuş gibi düzenleniyordu. Perspektifle yapılmış her taslak ya da yağlı boya resim seyirciye dünyanın biricik merkezinin kendisi olduğunu söylüyordu.” (Berger, 2008: 18). Aslında özne bu durumun farkında değildir. Yani resmin karşısında kendini serbest hissetse de özne kendini sabitlenmiş ve dikte ettirilmiş bakış açısından kurtaramaz. Bu tarz resimlerde mekân ve zaman sabittir. Mekân verili bir kesitin sunumundan zaman ise an’dan ibarettir (Özgül, 2012: 175). Perspektifin sabit mekân, zaman ve bakış açısıyla merkez haline getirdiği özneye tanrısal görüş atfederek bir anlamda görmeyi, dini kendi başına aşamayan Aydınlanma felsefesinin yardımcısı haline getirir. Böyle bir görme biçimi metafiziği reddedip görünen gerçekiği sahte bir cennet şeklinde bu dünya içinde konumlandırarak sekülerleşmenin de ayaklarından birini oluşturur.

Perspektifin mekân algısı bireyi manzaraya yönlendirir. Manzara fikrinin ortaya çıkışı da camera obscura’nın keşfi ile başlar. Perspektifle birlikte zamanı, mekânı, özne ile

nesne arasındaki mesafeyi sistemleştiren resim sanatı, tabiatın ihtişamından beslenerek geometrik manzara resmini doğurur. Perspektifsel manzara sayesinde tabiat düzenlenmiş, idealleştirilmiş, “ehlileştirilmiş” ve “denetlenebilir” mekâna dönüşür (Sayın, 2007: 10). Florenski bu düzeninin sistematüğini şu şekilde ifade eder: “Kant ve Öklid uzayının sunduğu düzendir. Bu düzene göre, doğadaki bütün biçimler temelde gerçek olmayan biçimlerdir ve bunların üzerlerinin, öncelikle bilimsel bir düşünce şemasıyla örtülerek niteliksiz ve hiçbir farklılığı olmayan bir materyale zorla yerleştirilmeleri gerekir.” (Florenski, 2007: 67). Yanılsamalardan ibaret olan bu düzen, mekânı sınırlandırır ve sadece görülmek isteneni sunarken diğer görüntüleri yok eder. Manzara resmine bakan özne kendini doğaya hâkim, onun içinde sansa da aslında doğanın dışında bir yerde konumlanmıştır.

2.2. Yeni Türk Şiirinde Romantik Bir Duyuş: Tabiat

Osmanlı Devleti’nin Batılılaşma süreci, savaş meydanlarında ardı ardına alınan yenilgiler sonrasında ilk olarak askerî sahada, resmîyette ise 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile kamusal alanda kendini gösterir. Batılılaşmanın resmi vesikası olan ve geniş kitlelere hitap etmesi bakımından önem arz eden fermanının getirdiği Batı tarzı hukuk anlayışıyla Osmanlı topraklarında yaşayan bireylerin dinî ve ırkî kimliğine bakılmaksızın devlet ve hukuk nazarında eşit muameleye tâbi olması Osmanlı’nın devlet ve teba’a tutumunda farklılaşmaya sebep olacaktır. Bu safhadan sonra Batı ile ilişkiler hem devlet hem de aydın/birey nezdinde daha da sıklaşacak ve modernleşme süreci, Osmanlı’nın devlet yönetiminden sanatına kadar her noktasında artarak devam edecektir.

Osmanlı Devleti’nin Batı’yla ilişkilerinin artmasını sağlayan sebeplerin başında Batılı devletlerin maddi ve teknik bakımdan üstünlüğü ve bu üstünlüğün her sahada ortaya çıkardığı yenilik ve düzen fikridir. Batı’nın zenginleşmesinin yolunu açan coğrafi keşifler ile hem savaş meydanlarında hem de bilimsel anlamda muzafferiyetini sağlayan sanayi devrimine ayak uyduramayan, 1789 Fransız İhtilali’nin sonuçlarından biri olarak ortaya çıkan bireysel hürriyet, hak, hukuk ve milliyetçilik rüzgârları karşısında direnemeyen, girdiği savaşlar neticesinde mağlup olan ve buna bağlı olarak da hem

toprak hem de ekonomik olarak çözülen Osmanlı'nın, kendini toparlaması için bu modernleşme hikâyesinin içinde yer almaktan başka bir çözüm yolu yok gibidir. Bütün bu olaylar ışığında hem Osmanlı devlet adamları hem de Osmanlı aydını artık yeni dünya düzenine göre konumunu daha iyi değerlendirmeye çalışıp Batı'yı prototip olarak görme gerekliliğini hissederek Batı'nın siyasal, sosyal, ekonomik, askerî yapısını örnek almaya başlar. Kabuk değiştirmeyi kendine öncelikli hedef edinmiş Osmanlı'nın kültürel, dinî, fikrî yönden temel farklılıklara haiz Batı'yı model alması hiç de kolay bir karşılaşma olmayacaktır. Bu sebeple Osmanlı devlet adamı/aydını, Batı'dan ithal ettiği fikirleri uygulamakta zorlanacağı gibi bunu anlatacağı kitleye ulaşması da bir hayli zahmetli olacaktır.

Yeni Türk şiirinin yenileşme macerası da bu modernleşme süreciyle paralellik gösterir. Modernleşmenin her tarafa nüfuz etmesinden nasibini edebiyat da alır. Çünkü edebî metinler toplumsal zihnin, dünya görüşünün göstergeleri arasındadır. Dönüşümün gerçekleşmesi için zihinlerin değişmesi gerek ki yapılacak reformlar amacına hizmet edebilsin. İlk olarak yeni edebî türler Batı'dan ithal edilir ve var olan türler uyuşabildiği ölçüde Batı düşünce sistemine entegre edilmeye çalışılır, sistem içinde yeri olmayan türlerin ise idam fermanı hazırlanır.

Edebî birikimini şiir üzerine kuran Türk toplumu, Batı'dan gelen ve geneli nesre dayanan yeni yazın türleriyle tanışır. Bu türlerin ortaya çıkışı ve yayılışında Agâh Efendi ve Şinasi önderliğinde 1860 yılında çıkan Tercümân-ı Ahvâl'i ve sonrasında yaygınlaşan haleflerini de unutmamak gerekir. Roman, tiyatro, makale gibi gazete ve dergiler aracılığıyla geniş topluluklara ulaşmayı başaran nesre dayalı yazın türlerini Osmanlı edebiyatında daha önce bulunmaması sebebiyle vücuda getirmek -teknik kusurları çokça olmasıyla birlikte- nispeten kolay olmuştur. Bu noktada yaşanacak asıl zorluk ise yeni bir medeniyet dairesine giren Osmanlı aydınının asırlardır duygu, düşünce, hayal dünyası çerçevesi pek değişmeyen estetik düzleme sahip, bu minvalde güçlü edipler yetiştirmiş ve dönem itibarıyla de birçok temsilcisi olan şiir geleneği üzerinde gerek konu gerek şekil bakımından yapacağı yeniliktir. Çünkü bu zamana dek çeşitli dönemlerde şiir üzerinde yapılmaya çalışılmış yenileşme çabaları pek sonuç vermemiştir. Fakat bu kez durum farklıdır. Yapılacak yenileşme hareketinin temelini

oluşturan Batı'nın ilerlemeci sistemine sosyal, siyasal ve kültürel bakımdan da ayak uydurma adına bu zihinsel dönüşümü gerçekleştirecek araçlarından biri olarak edebiyat kendini ortaya atar. Bundan sonra şiirdeki değişim süreci ilk olarak muhtevada ortaya çıkıp Tanzimat ediplerince ideolojik kisveye bürünerek ve bu karşılaşma/değişim noktasında Tanpınar'ın deyişiyle “medeniyet krizi” derinden hissedilerek edebiyatın/şiirin modernleşmesi yolundaki adımlar atılmaya başlanacaktır.

Geleneksel nazım türlerini muhafaza edip içeriğe Batı'dan alınan kavramları yerleştiren Türk şairi -her ne kadar divan edebiyatının hayal sisteminden çıkamamış olmasına rağmen- gerçek âlemlerle temas etmeye çalışır. Tanzimat kuşağının yaptığı değişimin özünün “insana ilişkin algı” olduğunu ifade eden Yılmaz Daşcıoğlu şu tespiti yapar:

“İnsana ilişkin algının değişmesi öncelikle hayal etme mekanizmasının rasyonel bir tahribata uğratılması şeklinde yansımıştır ki ilk kuşaktaki karşılığı, bu mekanizmanın dayanak noktasını oluşturan mazmunun kavramla yer değiştirmesiyle sonuçlanmıştır. Mazmunla kavramın yer değiştirmesi hayal etme tarzının çerçevesini muhafaza ederken klasik edebiyatın yıpratılmasına da zemin hazırlamıştır.” (Daşcıoğlu, 2014: 53).

Derin yapıdaki bu değişim eski hayal dünyasının terki, geleneksel düşünce tarzının karşı konumunda yer alan rasyonalitenin önderliğinde bireyi/toplumunu, reel düşünceyi ön plana çıkartmak anlamına gelir.

Tabiatın yenileşme dönemi Türk şiirindeki rolü; aşırı mübalağaya dayanan, soyut, realiteden kopuk eski şiire karşı gerçekliğin temsili şeklindedir. Bu yaklaşım şiirin modernleşmesi adına dönemin ediplerince sık kullanılan en önemli vurgularındandır. Bunun sebebi moderniteyi dolayısıyla onun olmazsa olması gerçekliği/nesneyi içselleştirmenin en önemli yollarından biri klasik düşüncenin simgesi “kalp gözü”yle bakmayı terk edip “gören göz”le temaşa etmektir. Bu noktada yeni Türk şiirinin canlı ve gerçek bir alan olarak tabiata açılımını “en mühim keşif” ve “ufuk değişmesinin ötesi” olarak değerlendiren Tanpınar da: “Gözün hatta bütün duyuların ruhî hayata doğrudan

doğruya iştiraki, insanın zihnî oyunların bilmecelerinin dışında kendini çok yeni ve bütün olarak idrakıydı.” sözleriyle ifade eder (Tanpınar, 2003: 173).

Gören gözün ve gerçekliğin değerini ortaya koyması bakımından Tanzimat birinci ve ikinci kuşakça tabiatın edebî konu olarak işlenmesinde romantizmin tabiat anlayışı ana kaynaktır. Hatta bu kaynak bazı değişikliklerle Türk şiirinin yönünü uzunca bir süre belirleyecektir.

2.2.1. Tanzimat Sonrası Edebiyatta Tabiat

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında klasik şiir müellifleri geçmişin gölgesi altında eser vermekte, fakat bunda da bir türlü muvaffakiyet kazanamamakla birlikte kısır döngüye girmişlerdir. Örneğin; son tezkire Fatîn Efendi'nin *Hâtimetü'l-Eş'âr* (1853) adlı çalışmasıdır ki eser, şiirlerin sonu anlamına gelmesi bakımından ironiktir. Keçecizâde İzzet Molla da bu beyti sanki geleneksel hayal dünyasının artık mîâdını doldurduğunun, değişimin kaçınılmaz hâle geldiğinin resmini çeker:

*Bir mevsim-i bahârına geldik ki âlemin
Bülbül hamûş havz tehi gülistân harâb*

Keçecizâde İzzet Molla (Tanpınar, 2003: 90).

O eski baharın ideal dünyası kaybolmuş ve o klasik şiirin hayal dünyasındaki tabiatın bir parçası olan bülbüller, havuzlar ve gülistânlar eski parlak günlerini kaybetmişlerdir. Eserlerini eski şiirin ilhâmıyla meydana getiren Keçecizade'nin bu beytinde eleştirel bir üslup göze çarparken diğer taraftan da sürgün sebebiyle Keşan yolculuğu sırasında kaleme aldığı *Mihnet-Keşân*'da yapacağı değişimin ayak seslerini duyurur. *Mihnet-Keşân*'ın; “yaşanan hayata açılmış bir pencere tesiri” verdiğini söyleyen Tanpınar, eserin realist tasvirlerle şiirdeki yeniliğe kapı araladığını belirtir (Tanpınar, 2003: 90-91).

*Keşan şehri dağın kenarındadır
Bütün evleri seng-sârındadır*

Keçecizade İzzet Molla (Korkmaz, 1988: 200).

Keşan'ın tasviri basit bir gerçeklik kurgusu içerisinde sıfatlara ve mübalağaya girmeden yalın bir şekilde verilmiştir. Böyle bir tasvir klasik edebiyatta bulunmaz. Çünkü şair, gözün gördüğüne değil gönlün sesine kulak verir ve gördüğünü aşkınlaştırarak görülen nesnenin ötesine uzanmaya çalışır. Keçecizade burada gözlemlediği, deneyimlediği görüntüyü olduğu gibi mazmun kullanmadan aktarır. Eserdeki tabiat tasvirinin yeniliğine vurgu yapan Ramazan Korkmaz da şu ifadeleri kullanır: “Anlatma tarzındaki bu değişiklik, klasik edebiyatın klişe tabiatına karşılık; canlı ve insanın içinde bulunduğu rûhî şartlara göre değişebilen yepyeni bir mekân anlayışı getirir.” (Korkmaz, 1988: 81). Klasik şiir formunun dışına çıkarak gündelik hayata değinen, gerçek mekânları gördüğü gibi aktaran hatta resmeden üslubun varlığı kendini hissettirir. Bu sebeple *Mihnet-Keşân*, edebiyatın yenileşmesi yolundaki merhalelerden biridir.

Gelenekten koparılmaya çalışılan ve Batılı anlayışın kaynak olarak görüldüğü Osmanlı düşünce ikliminde şiir artık farklı konuların işlendiği bir mecra hâline gelir. Türk edebiyatının müceddidlerinden Şinasi ile klasik şiirin üzerinde durmadığı rasyonel düşünce şiire girer. Fransız düşünür ve ediplerinden aldığı ilhamla Türk şiirinde aklın değerini yücelten eda ile şiirler meydana getirir. Rasyonaliteyi yüceltmesi bir bakıma Türk şiirine başka bir yön vermiş başka âlemlerin kapısını aralamıştır. Bu yönüyle aslında Şinasi, Aydınlanma felsefesinin Türk şiirine yansıyan yüzü olarak da görülebilir. Özellikle *Münâcât* şiiri, Tanrı-âlem-insan ilişkisini akıl cihetiyle işlemesi ve geleneğe nazaran dili sade kullanmaya gayret etmesi Şinasi'nin bu yönünü net olarak ortaya koyar.

Şinasi geleneksel nazım türlerini kullanarak muhtevada önemli değişiklikler yapar. Akli ön plana çıkarıp, kavramlara atıf yapan bir söylem geliştirirken şiirlerinde tabiatın varlığına dair pek bir şey rastlanmaz. Bunun altında belki de Aydınlanma felsefesinin neferi olması yatar. Çünkü Aydınlanma felsefesinde tabiat, metadan farklı bir işleve sahip değildir. Yine de şiirlerinden bulunabilecek ufak parçalardan tabiatın geleneksel formdan nasıl ayrı kullanıldığının fikrini verebilir:

Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı

Dolu boş cümle yed-i kudretinin îcâdı

...

Emri vech üzre yer eyler gece gündüz hareket

Değişir tazelenir mevsim-i feyz ü bereket

...

Vahdet-i zatına aklımca şahâdet lâzım

Cân ü gönümle münâcât ü ibadet lâzım (Kaplan, 2009b: 31-32).

Mehmet Kaplan'ın deyimiyle: “Eski edebiyat, ahirete yönelen bir medeniyetin, yeni edebiyat ise dünyaya dönüşün bir ifadesidir.” (Kaplan, 2009b: 33). Dünyaya yönelen şair, geleneğin kalıplarını -en azından başlangıçta- kıramadığı için vermek istediği düşünceyi teolojinin sınırlarına girerek sunmaya çalışır. Şinasi'nin tabiatı ele alış tarzını da teolojik çerçevede değerlendirme daha doğru olur. *Münâcât*'ta şair, İslâmiyet'e vurgu yapacak şekilde inancın taşıdığı hüviyeti, neye, niçin inanılması gerektiğini sorunsallaştırır. İslâmiyet'in dogmatik olarak sunduğu inanç kaidelerini reddeden şair, akıl vasıtasıyla tabiat üzerinden Allah'ın varlığını kavradıktan sonra şahadet eder. Her ne kadar inanç kaideleri noktasında aynı sonuca ulaşılsa da buradaki temel fark bireyi gördükleri üzerinden düşünmeye sevk etmektir. Şinasi'ye göre yerden göğe kadar görülen her şey Allah'ın varlığının ispatı ve hikmetinin eseridir. Gece, gündüz gibi görülen doğa olaylarının tümü Allah'ın emri üzere deverân eder.

Şinasi'nin teolojik tavrı ve bu tavrın tabiatla ilişkisi birbirinden ayrılmaz bütünlük arz eder:

Kitapsız görünür sun '-i sâni'-i ezeli

Tutar hayatını şâhid vücûd-i Hakk'a darîr

Bu beyitte olduğu gibi Şinasi'nin diğer eserlerine bakılacak olursan onun; vahyi, peygamberi reddettiği bunun yerine kitapsız ve dolaysız bilgiyle ancak akıl ve gözün kavrayabildiği derecede bir inanişme meyyal olduğu görülür. Bu tutumun arkasında akli kutsallaştırılan Aydınlanma felsefesinin doğal dini deizm vardır. Newton'un yer çekim kanunu bulması ve sonrasındaki gelişmelerin doğurduğu mekanik tabiat algısı Aydınlanma düşünürlerinde Tanrı fikrini değiştirir. Deistlere göre Tanrı her şeyi yarattıktan sonra hiçbir şeye karışmaz (Erdem, 1994: 110). Yani adeta Tanrı rafa

kaldırılır. Şinasi'nin kitapsız, vahiysez sadece tabiatı gözlemleyerek Allah'a ulaşma fikri, onda böyle bir deizmin varlığına işaret eder.

Namık Kemal'le birlikte Türk şiirine “vatan, hürriyet” gibi kavramlar girer. Bahâr-ı Dâniş mukaddimesinde bir iki asırdan beri Batı'da yaşanan gelişmelerin Osmanlı'ya sirayet etmesiyle birlikte birçok şeyin değiştiğini belirten Namık Kemal: “Bu inkılâbâtın mülkümüzce en büyük sadmesine uğrayan şey ise edebiyattır.” (Yetiş, 1996: 98) diyerek modernleşme temayülünden en çok etkilenen müessesenin edebiyat olduğunu söyler. Bu etkilenmenin şiddetini “sadme” ile karşılayan Kemal'in asıl vurgulamak istediği şey, eskinin düşünce kalıplarının Batı'dan gelen “neşr-i nûr” ile yerle bir olacağı ve bu sebeple kesin bir yenileşme hareketine girişilmesi gerektiğidir.⁴⁵ Bu doğrultuda Namık Kemal, yeni edebiyatın temellerini atabilmek adına yazılarında eski edebiyatın hayal dünyasını eleştirerek “edebiyat-ı sahîha”yı inşa etmeye çalışır. Örneğin, diyalog şeklinde tasarladığı *Ta'lim-i Edebiyat Üzerine* adlı yazısında edebiyatın amacını: “Büyüğü büyük, küçüğü küçük, güzeli güzel, çirkin çirkin göstermektedir.” (Yetiş, 1996: 295) şeklinde tanımlar. Bu tanımda her ne kadar güzellik ve çirkinlik kavramları subjektiveyi ifade etmiş olsa da Namık Kemal'in edebiyattan beklentisi “tarz-ı cedid”in ikmâli için klasik edebiyatın mübalağalı, klişe ve gerçeklikle hiçbir bağlantısı olmayan benzetmelerinden vazgeçerek “hakikatlerin lafızla giydir”ilmesidir. Bu cihetle tabiatı gerçeklikle bağdaştıran Kemal: “Lisanımızda daha birkaç sene evvel edebiyat tarz-ı hakikisine meyletti. Tabîata mutâbık birkaç misâl meydâna geldi.” (Yetiş, 1996: 292) ifadelerini kullanır. Böylelikle tabiata, “tarz-ı garîb” olarak nitelendirdiği, “dağlı lâlelerden, yakası yırtık güllerden, feleğe benzer nilüferlerden, kıl kadar bellerden, yılan gibi saçlardan, kılıç gibi kaşlardan, ok gibi kirpiklerden (...)” (Yetiş, 1996: 101) meydana gelen soyut benzetmelerle dolu eski edebiyatı yok edip yerine gerçekliğe dayalı yeni bir edebiyat anlayışı oluşturmada başat rol biçer.

⁴⁵ Namık Kemal'deki “sadme” kavramı ile ilgili daha detaylı bir inceleme için bkz: Fatih Altuğ, **Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinden Modernlik ve Öznellik**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Haziran 2007.

Namık Kemal'in edebî metnin içeriğiyle ilgili üzerinde durduğu gerçeklik vurgusunun temelini gözleme dayanan ve duygulardan arındırılmış bir akım olan realizm değil romantizm oluşturur. Namık Kemal'deki gerçekçiliğin romantizmle bağlantısını *Mukaddime-i Celâl*'den bir alıntıyla ifade etmeye çalışalım: Namık Kemal burada tiyatro eserinin niteliğini açıklarken:

“Müellif, sırf hayâli olan oyunların tertîb mevzûunda hakikate müşâbehet aramaktan başka hiçbir kayıd ve mukayyed olmadığı, tarihe müstenid olan oyunlarda tarihten tasavvuruna esas olmak veyâhud tasvîrine hizmet etmek için ne kadar şey lâzım ise onu alarak hikâyenin sâir cihetlerini istediği gibi eşhas ve hâdisât ve hayâlât ve hissiyât ilâvesiyle tezyîn etmekte (...)” (Yetiş, 1996: 363).

özgür olduğunu söyler. Bu cümlelerden klasisizmin sanat anlayışına karşı romantizmin kurgusunu benimsediğini gördüğümüz Namık Kemal, kurgusal oyunların tertibinde “hakikat”e uygunluk aranması gerektiğini söylerken konusunu tarihten alan oyunlar için de müellifin tarihten istediği unsurları alıp sonrasında şahısların, olayların, “hayâlât ve hissiyât”ın serbest bir şekilde örebileceğini belirtir. Ayrıca Abdülhâk Hâmid'e 1876 yılında yazdığı mektupta da şu ifadeleri kullanır: “Avrupa'nın edebiyat-ı sahîhasına merak olununca İngiltere ve Almanya ve İspanya şâirlerinin ve Fransızlardan Hugo ve Musset gibi 'romantik' yolunu iltizâm edenlerin âsârıyla tevaggul etmelidir.” (Yetiş, 1996: 408).

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere Namık Kemal, edebiyatta “hakikati” realist anlamda kullanmaz. Çünkü onun amacı Avrupa'da yeni bir dönemi açan romantizmin hakikat kavramıyla eleştirel yönünü kendine şiâr edinerek klasik edebiyata son vermektir. Buradaki romantik hakikatten kasıt ise gerçeklik üzerinden şairane tahayyül ve ilhamı oluşturmaktır (Öztürk, 2010: 20-21).

Namık Kemal'in romantik yanı, köklerini Herder'in aidiyet bilincinden alan ve 1830'lardan sonra da Lamartine ve Hugo gibi isimlerin sosyal, siyasî, ahlakî, millî konuları edebiyata dâhil etmesinden doğan ikinci nesil romantizmdir. *Hürriyet Kasidesi* müellifi eserlerinde bu ikinci nesil romantizmi benimsemiş, sanatı toplumsal konulara

açmıştır. Osmanlı'nın dönem içerisindeki şartlarını da göz önünde bulundurursak şiirlerinde sosyo-politik tavrı ağır basan Namık Kemal bu nedenle aslî tem olarak tabiatı kullanmaz. Romantik tabiat tasavvuru daha çok nesirlerinde belirginleşir. Gelibolu, Midilli tasvirleri ile *İntibah* adlı eserinin girişi, Kemal'deki romantik tabiat algısının birer nişanesidir.

“Lâlelere bakıldıkça kıyas edilir ki geceden çemenzârda bir meclis-i işret tertip olunmuş da sermestâne uykuya varan ashâb-ı meclisin her biri şarapla dolu kadehini bir köşeye bırakmış. Kadehlerin kimi havaya veya zemine mâil bir vaz'da duruyor. Kimi henüz birleşememiş gâh eğriliyor gâh doğruluyor.” (Kemal, 2007: 3).

İntibah'ın ilk bölümü bahar tasviri, ikinci bölümü de Çamlıca tasviri ile başlar. Bu tasvirler Namık Kemal'in teorik düzlemde “edebiyat-ı sahîha”ya yani görülen üzerinden betimlemeye, romantik bir duyuşa ulaşmaya çalıştığının göstergesidir. Fakat alıntıladığımız kısımdan da anlaşılacağı üzere acemice kurgulanan cümlelere dikkatli bakılırsa klasik edebiyatın hayal dünyasının ve kelimelerinin yoğunluğu görülür. Tasvirler neredeyse bir kasidenin “nesip” bölümünden çıkmış gibidir. Lâleler, çemenzârlar, meclis-i işretler, kadehler, şaraplar klasik şiirin kelime gruplarıdır ve eski dünyanın temsilidir. Ayrıca mekân herhangi bir yer, zaman ise bahar mevsimini içine alan geniş bir zamandır. Gerçekçiliğin ön koşulu olarak mekândan ve zamandan bir kesit alınmış değildir⁴⁶ (Dino, 2008: 163). Namık Kemal'in 1872 yılında Gelibolu semalarını tasviri de yine bu minvalde düşünülebilir:

“Gurûbdan sonra kâh olur hava yine o halde râkid kalır. Mehtaba da tesadüf olunmaz. Nazarlar hâb-ı seheri gibi latîf ve ruh-âver bir zulmet sükûta dalar. Vücutlar câme-hâb-ı nev'-baharî gibi hafîf ve can-perver bir sût-re-i ârâm içine düşer.” (Kemal, 2005: 240-242).

⁴⁶ Güzin Dino; *Paul et Virginie, Atala*, Hugo'nun *Les Travailleurs de la Mer* gibi Batı romanlarının doğa betimlemesiyle başladığını ve Namık Kemal'in bu kullanımının romantik bir tavır olduğunu söyler (Dino, 2008: 161).

Namık Kemal'in Gelibolu tasvirinde yaptığı yenilik klasik şiirde olmayan muayyen bir vaktin ele alınması ve bu vaktin düzenine yani gerçekliğine göre tasvirin oluşturulmasıdır. Bu bakıştan doğan manzara tabiatın doğal döngüsü içerisinde ele alınmaya çalışılır. Denizde seyahat ederken ânı gören ve göstermeye çalışan yazarın akşam vaktinden sonra mehtabın olmadığını söylemesi önemlidir. Çünkü divan şairi için “mehtap”, deniz ve gece ile özdeşleşen, sevgilinin güzelliğini belirtmede kullanılan mazmunlardan biridir. Mehtap, deniz, gece lafzının geçtiği yerde hayalî sevgili birden bire ortaya çıkar ve sevgiliyle ilgili güzellemeler yapılır. Oysaki burada Kemal sadece gördüğünü yansıtmaya çalıştığından soyut düşüncenin klişesine hiç girmemiştir. Lakin sonraki mısralar yine divan şiirinden fırlamış gibidir. Burada Tanpınar'ın dediği gibi: “Denebilir ki göz ne kadar yeniyse arkasında çalışan bakış o kadar eskidir.” (Tanpınar, 2003: 437). Bu tabiat tasvirleriyle her ne kadar okura bir tablo yansıtılmaya çalışılsa da duygu ve nesnenin algılanış biçimi Namık Kemal'i divan şiirinin estetik değerlerine daha çok yaklaştırır. Ki zaten bu durumu 1876 yılında Abdülhâk Hâmid'e yazdığı bir mektuptaki satırlarından da okuyabiliriz:

“Ey benim şeb-i mehtâbta câme-pûş-i halâvet olan çemen-zâr gibi dilber, envâr-ı mihr-i seherle tetevvüc eden dağ tepeleri kadar dil-rübâ sevdiğim! Güler yüzün subh-ı kâzib gibi nâ-çespân-ı itimâd imiş... Sözün sâde olmadığını, tabî olmadığını itirâf ile, ‘Acemâne de değildir’ diyorsun! Hakkın var. Fakat elfâzın bazı yerleri biraz dikkatsiz, fakat mânâsı ‘alafranga’. Bilirsin ki halâvet kelimesinin Acemâne birtakım te’vilât-ı dür-â dūra düşülmeksizin şeb-i mehtâb ile tevfiği mümkün olamaz. Dağ tepelerinin ziyâ-yı mihr ile tâc giymesi ise, tam Avrupa’ya mahsûs bir hayâldir. Ben Şarklı’yım; bu teşbihte mülâyemet, bir münâsebet göremiyorum. Var ise beyân olunsun. Amma ‘ziyânın bidâyet-i in’ikâsı hâlinde dağ tepeleri güzellenmez mi?’ diyeceksiniz evet pek güzellenir! Tâca benzemez mi? Evet pek a’lâ benzer; fakat evvela bir güzelin, velev mehâsin-i mâneviyyesini olsun dağa benzetmek, bizim tabîatımıza –zannımca- mülâyim gelmiyor.” (Yetiş, 1996: 405).

Hâmid'in *Duhter-i Hindû* adlı eserindeki bir cümle için görüşünü dile getiren Namık Kemal, Hâmid'in; seher vaktinde ortaya çıkan güneş ışıklarını dağ tepelerine taç

yapması ve bu ışıktan taçlı dağ tepeleri gibi sevgilinin gönül çelen olduğunu söylemesine itiraz eder. Namık Kemal'e göre Avrupaî bu söylem biçimce kusurludur. Söylemin kusuru Avrupa usulüne benzememesinden değil, klasik düşünceye uymamasındandır. Çünkü "halâvet" kelimesinin "Acemâne" farklı anlamları düşünülmeden "şeb-i mehtâb" tabiriyle birlikte kullanımı uygun değildir. Ayrıca dağ zirvelerinin güneş ışığı ile taç giymesi de Avrupaî bir imgedir. Namık Kemal, her ne kadar böyle bir imgenin kuruluşunun mümkün olabileceğini söylese de sevgilinin dağa benzetilmesini bu zamana kadar süregelen edebiyat fikriyle uyummadığı için kabul etmez.

Gençlik döneminin mahsulü bir "divan"a sahip olan Namık Kemal kendi içinde klasik düşüncenin zincirlerini kıramaz. Hâmid'e yazdığı mektuptaki bu cümleler teoride divan şiirinin hayal âleminin yıkıp yerine ikâme etmeye çalıştığı Batı örnekli modern Türk edebiyatı modelini pratikte gerçekleştiremediğinin kanıtıdır. Hâlâ Acemâne imajların peşinden gider. Kısaca tabiata açılmak isteyen Namık Kemal'in dilini eski edebiyatın duygu ve düşünce dünyası bırakmaz. Manzaraya bakışını bu hayal dünyası hep yarıda keser ve bir anda soyut tasvire doğru yol alır.

Genel olarak Tanzimat birinci kuşağının vücuda getirmek istediği yeni edebiyat projesinin temel prensibi günün şartlarıyla uyum içerisinde hayatın tam ortasına konumlandırılan yeni bir yazın fikri üretmektir. Çünkü hedeflenen siyasî, toplumsal proje için edebiyat kullanılacak bir araç gibi görülür bu nedendir ki yenilikçi fikirlerin yayılmasını sağlamak için nesre ağırlık verilir. Bu dönemde edebiyatın araçsallaştırılması dolayısıyla tabiat, şiirin aslî bir temi hâline gel(e)mez.

Türk şiirine duyularla kavranabilen gerçekçi tabiat anlayışını getiren ve bu manzarayı tefekkür eden "ilk gerçek romantigimiz" Abdülhak Hâmid'dir (Taşçioğlu, 1999: 29). Namık Kemal ve neslinin toplumsal konulara eğiliminin ardından Hâmid, Türk şiirine "ben"i sokarak şiiri farklı bir mecraya çekip onu modernleştiren -her ne kadar ilk eserlerinde divan şiirinin hayal örgüsü kendini yoğun bir şekilde hissettirse de- ve yaptığı yeniliklerle kendinden sonraki nesillere kılavuzluk eden bir isimdir. Mehmet Kaplan, Hâmid'in yayımlanan ilk şiir kitabı *Sahra*'dan itibaren Türk şiirine Batılı

anlamda tabiat mefhumunu soktuğunu, bu mefhumu “felsefî bir düşünce konusu yap[arak]” gözleme dayalı seyir ve manzara fikri içerisinde özerk öznenin inşa mecrası ve duygulanma mekânı olarak kullandığını ifade eder (Kaplan, 2012a: 303).

Hâmid’in *Sahra* ve *Belde* adlı eserlerindeki tabiat motiflerini incelediği makalesinde *Sahra*’dan önce yazılan fakat *Sahra*’dan sonra basılan *Belde*’nin incelemesiyle başlayan Kaplan, şairin Fransa’da bulunduğu zamanların ürünü olan bu eserinde görme duyusunun ön plana çıktığını söyleyerek Türk şiirine gerçekçi dış âlemin, şehrin, manzara karşısındaki hissiyâtın *Belde* ile girdiğini aktarır (Kaplan, 2012a: 304). Fakat *Belde*’deki dış âlem, basit kurgulu, sadece intibaa dayanan ve gerçek tasvirlerle başlayıp duyguların aktarımında soyutlamaya giden hâlâ divan şiirinin peşinden koşmaya meyyâl bir dış âlemdir (Öztürk, 2010: 125). Bu noktada Kaplan da *Belde*’deki tabiatın basit ve yüzeysel bir izlenimcilikten öteye gidemediğini, fazla işlenememesi ve dekor olmaktan öteye gidemeyişinin sebebi olarak ise “aşk ve eğlence duygularına bağlı tâli bir tem olarak kalışının” etkisine bağlar (Kaplan, 2012a: 308).

Hâmid’de *Sahra* ile birlikte -*Belde*’dekinden farklı olarak- tabiat, felsefî bir yaklaşımla ele alınan hayat modelinin mekânı olur. Burada savunulan fikir, Rousseau’nun yüzyıl içindeki değişimler dolayısıyla, ahlâkî yönden yozlaşan, maddi ve manevî yönden umutsuzluğa kapılan toplumun her anlamda mutluluğa, refaha ulaşabilmesi adına ilkel yaşantının yeniden ikâme edilmesi düşüncesine dayanır. Medeniyetin simgesi olan kent’in yerini; saflığın, ahlâkın, huzurun kaynağı kırsal alacaktır. Yaşamın buradan tekrar filizlenmesiyle toplumun düzelebileceği savunulur. Rousseau’nun ahlâken güçlü, tabiata hâkim “soylu vahşi”si yeni düzenin temsilcisi olacaktır. Bu romantik düşüncenin bir benzeri *Sahra*’nın ilk şiiri *Hoş-nişînan*’da açık bir şekilde görülebilir. Hâmid, bu şiirde “bedevî” ile “beledî”yi karşılaştırır ve sonunda kırsalda ikamet eden “bedevî”nin yaşamını yüceltir.

Hâmid’in şiirini ve tabiata bakışını değiştiren unsurlardan biri Hindistan seyahatinde karşılaştığı egzotik doğa manzarasıdır. Hindistan’a gitmeden önceki şiirlerinde kendini tam anlamıyla bulamayan, Batı tarzı şiir örneklerini verirken çoğu zaman klasik düşüncenin sınırlarında dolaşan Hâmid, bu coğrafyayı: “Gök bî-nihayet, deniz bî-

nihayet; nihayetsizlikten tecessüm etmiş bu nezaret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey! Sanki ulviyet ayağımın altında, umkiyet ise fevkimde idi.” (Enginün, 1995: 298) şeklinde tanımlar ve buradan aldığı ilhamla “ben”liğini bulur. Karşılaştığı tabiat karşısında *coşkusu*nu özgün bir şekilde ifade etmeye başlar. Hâmid’deki değişimin özünü bu etkilenmeyle birlikte yaşama karşı suallerinin artmasına sebep olan eşi Fatma Hanım’ın ölümüne ve Lamartine başta olmak üzere Batı romantiklere temas etmesine bağlayan Mehmet Kaplan’a göre *Sahra*’da “dış âlemin üzerine yapıştırılmış gibi” duran felsefi düşünce ile tabiat, Hâmid’in Hindistan seyahati ve eşinin vefatı ile iç içe geçmeye başlar (Kaplan, 2012b: 319). Özellikle *Kürsi-i İstiğrak*, *Külbe-i İştîyak* ve *Zamâne-i Âb* şiirleri tabiatın Hâmid’in ilhamı üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Misal *Külbe-i İştîyak*’ta tekrarlanan:

Çemendir, bahrdir, kühsârdır, subh-i rebîûdir,

Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabiidir. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 601).

beyti tabiatı geniş ve bütün olarak ele aldığı gibi tabiat güzelliğinin, manzarasının ilham kaynağı ve şiirin malzemesi olduğunu vurgular. *Makber* mukaddimesinde de: “Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır.” (A. Hâmid Tarhan, 2013: 104) diyen Hâmid, tabiatı şiirin nesnesi hâline getirerek öznenin manzara karşısında yaşadığı duygu ve bundan kaynaklanan coşkunun tezahürü romantik bir duyuya tekabül eder. Hâmid’in yeniliği de burada ortaya çıkar. Namık Kemal’in edebiyata yerleştirmeye çalıştığı gerçekliği, Hâmid romantik bakış açısıyla manzaraya yönelerek görsellikle, devamında resim gibi şiirle kurar. Son aşamada ise pitoreske yaklaşır (Öztürk, 2010: 146).

Orhan Okay, Abdülhak Hâmid’in romantik tabiat ve varlık anlayışını “*Tabiat ve Allah*”, “*Tabiat ve sevgili*”, “*Tabiatta ruh hâlleri*” ve “*Varlığın başka şekillerde idrâki*” olmak üzere dört başlıkta ele alır (Okay, 1971: 2). Hem Mehmet Kaplan hem de Orhan Okay, Hâmid’in tabiat anlayışının romantik duyuş etrafında şekillendiğini belirtirler. Kaplan, şairin tabiatı işleyiş biçiminden yola çıkarak onda panteist düşüncenin varlığına işaret eder. Orhan Okay ise bu etkinin çok fazla olmadığını söyler. *Türk Şiirinin Romantik Kökleri* üzerine yaptığı çalışmasında Veysel Öztürk ise Batılı romantik şairlerin şiirlerinde panteizmin güçlü bir vurgu olmasına rağmen Hâmid’de böyle bir vurgunun

olmadığını söyler. Çünkü panteizmin temel prensiplerinden biri Tanrı'nın tabiatla içkin olmasıdır. Lakin bu durum Hâmid'de görülmediği gibi o, tabiatı aşkınlaştırarak İslâmî Tanrı inancına ulaşır (Öztürk, 2010: 224). Zaten Hâmid'in Hindistan'da iken Recaizâde Mahmut Ekrem'e yazdığı mektuptaki ifadeler bu görüşü destekler niteliktedir:

“Bahr-ı muhitten dâimi bir rüzgâr eser ki bana vatanımın toprağını getiriyor sanırım. Dalgalar dâimâ müteheyyiç, ağaçlar dâimâ mütemevvic, şeb-i mehtâbda bütün kâinatın zikir ve tevhid ile cûş u hurûşunu görüyorum ki târifî dâire-i imkândan hâricdir. Beht ü hayretle yâd-ı ebediyyet bir dakika gönlümden çıkmıyor. Hâtıra Allah geliyor, yine Allah geliyor!...” (Enginün, 1995: 354).

Hâmid tabiat karşısındaki heyecanını anlatırken aslında tabiatın da tarif edilemez döngüsünün, hareketinin sebebini Allah'ı “zikir ve tevhid” olduğunu hissederek bu “cûş u hurûş”tan sonsuzluğa ve sonrasında Allah'a uzanır.

Recaizâde Mahmut Ekrem, Namık Kemal'in yeni edebiyat fikrinin kuramsal çerçevesini çizerek şiiri sosyal alandan çekip bireyselliğe doğru götürür. Bu çerçevenin ana kaynağı ise romantizmdir. Ekrem'in şiire dair görüşlerini ve kuramsal çerçeveyi ihtiva eden eserleri Menemenlizâde Mehmet Tahir'in *Elhân* adlı kitabını değerlendirdiği *Takdir-i Elhân* ve *Talîm-i Edebiyat*'tır. Bu eserlerde şiir ve şair hakkındaki görüşlerini belirtirken üzerinde durduğu mesele şiirin tabiatla olan münasebeti, tabiata uygunluğu ve bunun nasıl gerçekleştirileceği üzerinedir. Şüphesiz Ekrem'in bu görüşleri Edebiyat-ı Ceddecileri derinden etkileyecek ve onlara yol gösterecektir.

Ekrem, şiir-tabiat ilişkisini *Takdir-i Elhân*'da detaylı bir şekilde işler. *Elhân*'ın sonbaharda yayınlanmasından dolayı sonbaharın ruhunda oluşturduğu aksi tarifle başlayan Ekrem, tenkidinde baştan sona tabiatın estetik yönünün değerine işaret ederek şiirin başlıca konusu olması gerekliliğine vurgu yapar. Bu noktada “Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şi'rdir” diyen Ekrem için tabiat, sanatta güzelliği oluşturacak unsurların başında gelir. Bir kuşun ötüşünden, suların akışına; dağlarda yankılanan kaval sesine kadar tabiatın her cüzü bir güzellik teşkil ettiğinden sanata dâhil

olmalıdır⁴⁷. Tabiat, sanatçının eserini oluştururken model olarak kullanacağı, güzellik nesnesi, “hâce-i bedâyi’”, ilhamın esas kaynağıdır ve şair tabiatın güzelliklerini anlatmakla mükelleftir (Arseven, 2008: 62).

Namık Kemal’in yeni edebiyatı inşa eden söylemlerinden olan “edebiyât-ı sahîha” kavramı Ekrem’de de mevcuttur. “Edebiyât-ı sahîha tesâvir-i hayât-ı insâniyye ve temâsil-i meşhûdât-ı tabî’iyyedir.” (Arseven, 2008: 64) diyen Ekrem’in vurgulamak istediği düşünce “edebiyât-ı sahîha”nın amacının hayatı ve doğayı resmetmesine dayanmaktadır. *Takdir-i Elhân*’ın devam eden cümlelerinde duygu ve hayali önceleyen bir duruşun olduğu gözlemlenir. Yani “edebiyat-ı sahîha” ilk önce gerçekçi âlemi resmedecek sonrasında bu gerçekliğin üzerine şairin hayal ve his dünyasını yansıtacaktır. Bu görüş bir taraftan divan edebiyatının eleştirirken diğer taraftan Türk şiirinde bireyi öne çıkaran romantizmin temellerini atar.

Talîm-i Edebiyat adlı edebiyat nazariyesinde Ekrem, Namık Kemal’in açtığı yolda yani edebiyatın gerçekliğe ve tabiata uygunluğu görüşünden hareket eder. Ekrem burada fikri, hissi, hayali gerçekliği tabiata uygunluğu noktasında ele alır. Kazım Yetiş’in de belirttiği gibi: “Hakikat ve tabiata uygunluk fikri Talîm-i Edebiyat”ın hemen bütün konularında kendisini hissettiren bir prensiptir.” (Yetiş, 1996: 126). Bu prensip doğrultusunda edebiyatın malzemesi güzellik hakikatin ve tabiatın insan ruhunda bıraktığı akislerden mülhem olmalıdır.

Tabiatı bu denli önemseyen Ekrem’in şiirlerinde tabiat geniş yer tutar. *Nağme-i Seher* ve *Yadigâr-ı Şebâb*’ta tabiatın işlenmesi hususunda eski şiirin rüzgârı çok sert eserken özellikle *Zemzeme* serisinde Batılı romantiklere yaklaşan bir üslup yakalamaya çalıştığı görülür. Ekrem’in özellikle *Zemzeme III*’de yer alan *Bu da Bir Şi’r Muhzin-i Diger* adlı şiiri manzum olarak tabiatın her ögesinin şair için malzeme olduğunu dile getirir ve şiirin resim ve mûsiki gibi sanatlarla birlikteliğine değinir:

Ey taleb-kâr-ı enfes-i eş’âr!

⁴⁷Gül Mete Yuva, Recai zâde Mahmut Ekrem’in “her güzel şey şiir”dir görüşünü Victor Hugo’nun *Doğulular* adlı eserinin önsözünden aldığı söyler (Yuva, 2011: 53).

*Eyle dikkatle fevk ü zîre nazar.
Şi'rdir hep o gördüğün âsâr,
Şi'rdir hep o duyduğun sesler:
Rûh-perver..latif..hüzn-âver. (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 309).*

Şiir nazariyesinde belirttiği hususları bu kez manzum olarak tekrar eden Ekrem, güzel şiirin peşinden koşan şairin ancak çevresinde gördükleri ve duyduklarına dikkat kesilerek buna ulaşabileceğini belirtir. Tabiatın, içinde gizli olan, ruhu okşayan ve hatta ruha hüzn veren yanını tatmak için duyuların tabiata yönelmesi gerekir. Dikkat edilirse Ekrem burada da gerçekçiliği özellikle görme ve işitme duyuları üzerinden kavradıktan sonra gördüklerine duygu yükler ve bu duygu genellikle hüzdür. On bir bentten oluşan şiirin her bendi bir tablo niteliğindedir. Tabiat üzerinden şiirsel ilhamı yakalamaya çalışması ve bunu yaparken de melankolik tavra bürünmesi, sevgiliyi, geceyi, gurubu, seher vaktini, sonbaharı, hazin hazin öten bülbülü, tabiatın erdemini anlatmak için kaval çalan çobanı bu tabiatın içine yerleştirmesi Ekrem'in romantikliğinin göstergesidir. Lakin şairin gerçekçi olmaya çalıştığı tabiat tasvirlerinin arka planında soyutlamaya kaçan üslup, varlığını ağır bir şekilde hissettirdiğinden dolayı romantikliğe uzanma hikâyesi aksaklıklarla doludur. Bu noktada Tanpınar, Ekrem'in "muhayyilesiz ve icât kabiliyetinden mahrum doğm[ası]" ve ilhamından geleneğin izlerini hiçbir zaman silememesini gerçekçi bir tabiata ulaşmasında engel olarak görürken⁴⁸ (Tanpınar, 2003: 478-479); İsmail Parlatır da bu durumu: "[Tabiattaki] güzellikleri, parça parça da olsa, objektif olarak değerlendirmeye çalışır. Ancak, bu davranış sürekli değildir. Çoğu yerde sübjektif görüşlere saplanır." (Parlatır, 2005: 109) diyerek Ekrem'in teoride sunduğu görüşleri pratikte yapamadığını belirtir.

Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Mahmut Ekrem'in ses getiren eserlerini verdiği 1877 senesinden Servet-i Fünûn 'un ortaya çıktığı 1895'e kadar olan sürede eser veren isimleri "Ara Nesil" olarak sınıflandıran Mehmet Kaplan bu dönemi "küçük ve günlük hassasiyetler devri" olarak tanımlar (Kaplan, 2015: 25). Ara Nesil'in önemi, Servet-i

⁴⁸ Tanpınar, Ekrem'in Fransız romantiklerinden özellikle Jean Jacques Rousseau, Lamartine ve Alfred de Musset'in etkisinde olduğunu söyler. Ona göre Ekrem, "Tefekkür" ve "Zemzeme" şiir kitaplarına isim verirken Lamartine'nin kitaplarından ilham almış ve tabiat karşısındaki santimentalizmin kaynağı olarak Lamartine'den etkilenmiştir (Tanpınar, 2003: 481).

Fünûn'un Batılı bir sanat anlayışına ve yeni terkiplere ulaşmasında öncü rolü üstlenmesidir. Bu dönem isimlerinin eserlerini ve sanat görüşlerini tek çatı altında toplamak çok zordur. Ediplerin hepsi yenilik taraftarı olmadığı gibi eskiyi devam ettiren, eski ile yeni arasında kalanlar ve yeni edebiyatın savunucusu olan isimler vardır. Yeni edebiyat taraftarları Hâmid ve Ekrem'den aldıkları ilhamla "yenilik" bayrağını öteye götürmek için daha bilinçli fakat ferdi bir çalışma içine girmişlerdir (Gariper, 2006: 111-112). Bilhassa bu dönemde yapılan tercümelerin Servet-i Fünûn'un imge yapısını hazırladığını söyleyen Kaplan: "Bilindiği üzere kelimeler, telkin kabiliyetlerini kendilerini saran muhtevadan alırlar; ve tercümelerin bu hususta büyük rolü vardır. 1885'ten 1895'e kadar Romantiklerden yapılan bol miktarda tercüme, Türk dilini âdeta yeni bir duyuş tarzı ve mâna ile doldurmuştur." der (Kaplan, 2015: 27). Batı'dan birçok eserin -özellikle romantiklerin eserlerinin- tercümesiyle dilin, üslûbun, temaların değişimi beraberinde hayal dünyasının başkalaşmasını da sağlar. Böylelikle sistematik olarak Şinasi ile başlayan edebiyatta yenileşme faaliyetleri bireysel çaba olmaktan çıkarak geniş kitlelere yayılır.

Ara Nesil şairlerinin tabiata bakış açılarında Ekrem ve Hâmid izleri görülür. Mehmet Celâl'in şiire ilişkin söylemi bu duruma örnek olarak verilebilir:

"İtikadımca, şiir söylemek için bir zaman tâyini kabil ise, o zaman da, tabiatın şiir söylemeğe meylettiği zaman olmak lâzım gelir. Tabîatın şiire meylettiği zaman, hissiyât-ı şâiranin müteheyyiç bir hâlde bulunacağı tabîi olduğundan, bu esnâda şair sünûhât-ı kalbiyyesini elindeki kağıda aksettirmeye başlar. İnbisât-ı tabiâtı devam ettikçe iki yüz beyitten ibâret olan bir manzumeyi iki günde yazar." (Andı, 1995: 51).

Buna göre şairin ilhamını, heyecanını harekete geçiren kaynak tabiattır. Menemenlizâde Mehmet Tahir de şiirde tabiatın ele alınışı bakımından Ekrem-Hâmid mektebine bağlıdır. Eserlerinde tabiatı konu edinirken geniş manzaranın seyrini, melâle meyyal tabiat anlarından akşam ve gurub vaktini işler (Birinci, 1988: 63).

Oturmuştum geçen gün

Kenâr-ı bahra tenhâ

Semevâtı ederdim

Tahayyürle temâşâ

....

Açılmıştı tabiat

Bana envâr içinde

Görürdüm bin hakikat

Bakıp ezhâr içinde (Menemenlizâde M. Tahir, 1304: 5-6).

Mehmet Tahir'in *Yâd-ı Mâzî* şiirinde geçen bu mısralar tabiatla dolaysız karşı karşıya kalan öznenin yaşadığı hayreti gösterir. Issız bir deniz kenarından manzarayı karşısına alan ve kendi ile baş başa kalan şair gökyüzünü, kameri, yıldızları "tahayyürle temâşâ" eder. Bu temâşâ sathî bir şekilde tasvir edilir. Tabiatın özneye ışıklar içinde açılması ve "hakikat"lerin görünür olması klasik şiirin soyutlamacı yapısına eleştiri, buna karşın yeni şiirin gerçekliğine ve bunun uygulanabilir alanı olarak tabiatın işlevine övgüdür. Şiirin genelinde, görülen manzara karşısındaki şaşkınlık ve tabiatın ilham kaynağına dönüşmesi Hâmid ve Ekrem'den gelen romantizm etkisine bağlanabilir.

Tabiata bakış tarzında Tanzimat nesline bağlı olan Ara Nesil'in Servet-i Fünûn'a model olarak sunduğu yenilik resim altı şiirdir. Bu dönemde tablo, fotoğraf altı şiirlerin arttığı ve Servet-i Fünûn şairlerinin bu modağa iştirak ettikleri görülür (Özgül, 1997: 30). Böylelikle şiir ve resim birbirlerine daha da yaklaşır.

Hâmid'in Hindistan ziyaretini bir kenara bırakacak olursak, dönemin Türk şairlerinin tabiatla karşılaşması sunî ve zihnî olmuştur. Batılı şairler bizzat tabiatta bulunarak gördüğü manzarayı içselleştirerek romantik tabiatı ortaya çıkarırlar. Tanzimat ikinci nesil, Ara Nesil hatta Servet-i Fünûn şairlerinin geneli yenileşme adına işledikleri tabiatı müşahede etmeden ya bu tarz şiirlerin Batılı örnekleri üzerinden ya da resimlerden görerek imajlaştırmaya çalışmışlardır.

Çoğu edebiyat tarihlerinde eski ile yeni arasında kalmış ve hatta klasik şiirin temsilcisi olarak değerlendirilen Muallim Naci'nin tabiata bakış açısına da değinmek gerekir.

Aslında Muallim Naci gerek çevirileriyle, gerekse işlediği konularla Türk şiirinin yenileşmesi bahsinde sınırlı da olsa önemli etkilere sahiptir. Bu etkilerin başında tabiatı ele alış biçimi gelir. Şiirde yeniliğin safhalarından biri olarak görülen tablo altı şiir furyasına üç şiirle katılan Naci, bu şiirlerinde tabiatı dekor halinde işler. Tabiatı konu edindiği bazı şiirlerinde tabiatın her elemanını Allah'ın varlığının ve kudretinin delili olarak görür⁴⁹ (Tarakçı, 1994: 442-443). Fakat tabiatı bu şekilde telakki eden şairin klasik şiirin edasıyla tabiata yaklaştığını söylemek haksızlık olur. Tabiatı işlediği çoğu şiirinde tabiatla karşılaşmanın heyecanını ve şaşkınlığını duyar. Gördüğü manzaraları realist bir şekilde tasvir etmekten kaçınmaz.

Muallim Naci'nin, *Mektuplarım* adını verdiği eserinde tabiata bakış açısını görmek mümkündür. Bu eserdeki *Nağme-i Münebbihe* adlı yazısında klasik şiirdeki “gül ve bülbül” mazmununun şairlerce hep aynı anlam dairesinde kullanıldığını ve tabiatın daha nice “âsâr-ı bedâisi”nin olmasına rağmen sadece “gül ve bülbül”den ibaret görülmesini eleştirir. Bu anlayışın değişmesi için “tabîliğe” vurgu yaparak Batı şairlerini örnek gösterir: “Frenk şâirleri de bülbüle dâir sözler açarlar ama yanına öyle bir de gül katmazlar, tabîlikten çıkmazlar.” (Muallim Naci, 1998: 118). Özellikle *Âteşpâre* ve *Şerâre* eserlerindeki şiirlere bakılırsa tabiatın romantik bir eda ile algılandığının ve hatta kıyaslama yapılacak olursa yeni Türk edebiyatının teorisyeni Ekrem'in şiirlerinden daha başarılı ve daha yenilikçi, tabiatı tamamen hüzne teslim etmeden görünen üzerine duygu yaratımını daha etkili şekilde kurguladığı görülecektir.

Tanzimat'ın ilk kuşak şairlerinin temel hedefi Batı menşeli siyasî, sosyal, felsefî gelişmeler ışığında klasik edebiyatın insana ve nesneye bakış açısını yıkıp yerine bu değerler etrafında zihnî dönüşümün aracı olacak yeni bir Türk edebiyatı vücuda getirmektir. Şinasi bu atılımını Aydınlanma düşüncesi çevresinde akli ön plana çıkartarak gerçekleştirmeye çalışırken Namık Kemal Batı romantizminin sosyal, siyasî ve eleştirel birikimini kullanarak gerçekleştirmek ister. Dolayısıyla yenileşmeye başlayan Türk şiirinde tabiat gibi şahsî gözlemlere dayanan ve duygu yoğunluğunu belirginleştiren konular şairi bireyselliğe götüreceği ve toplumdan uzaklaştıracağı için

⁴⁹ Celâl Tarakçı, Muallim Naci'nin Fransızcadan tabiat temalı metinleri çokça tercüme ettiğini, Arapça ve Farsça tercümelerinde ise böyle bir durumun söz konusu olmadığını söyler ki bu örnekten de yola çıkarak Naci'deki tabiat algısının kaynağını Batı olarak görebiliriz (Tarakçı, 1994: 505).

kendine yer bulamayacaktır. Lakin bir romantik olan Namık Kemal için romantizmin yeşerttiği ve büyüttüğü tabiata açılıma da kayıtsız kalamayacağı ortadadır. Eski hayal dünyasına karşı gerçekçiliği ikâme etme adına romantik tabiatı nesirlerinde ortaya çıkarmaya çalışır. Bunu bir anda gerçekleştirmek geleneğin dünyasında büyümüş Namık Kemal için hayli zordur.

Tabiatın şiirde aslî tema haline gelmesi Recaiâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid ile başlar. İkisi de tabiatı işlerken romantizmin etkisin altındadır. Tabiat, Ekrem’de duygu yoğunluğunun tezahürü iken Hâmid’de felsefî bir boyuta dönüşür ve hatta metafiziksel ürperişlerin mekânı olarak “ben”in ortaya çıktığı yerdir. Ekrem ve Hâmid mektebi, gerçekçiliğin en iyi temsil edilebileceği alan olarak tabiatı yeni şiirin simgesi olarak görür (Öztürk, 2014: 28). Bu yaklaşımının altında yatan sebep Yılmaz Daşcıoğlu’nun dediği gibi eski edebiyata karşı daha önce denenmemiş, içinin “boş olduğunu düşündükleri bir tabiat icat e[tmeleridir].” Tabiatı işleme konusunda Batılı örneklerine göre zayıf kalmalarının nedeni de daha önce “göremedikleri” tabiatın karşısında yaşanan şaşkınlık ve acemiliktir (Daşcıoğlu, 2014: 57).

2.2.2. Servet-i Fünûn’da Tabiat

Şiirde Hâmid ve Ekrem ile başlayıp Ara Nesil ediplerince devam eden tabiata açılım ve bu tabiatın romantik görünümüne Servet-i Fünûn’da parnasizm ve sembolizm etkileri de dâhil olur (Akay, 1998b: 176). Servet-i Fünûn’un esas yeniliği tabiatın işlenişine getirdiği olgunluktur. Mehmet Kaplan’ın, Servet-i Fünûn’la birlikte edebiyata “zengin, vâzih, canlı, renkli ve kokulu” bir tabiatın girdiğini ifade eder (Kaplan, 2015: 50). Bu hareketli tabiatın oluşumunun altında işlene işlene incelen gerçek tabiat görüntüsü, romantizmin yanına eklenen realizm ve sembolizm etkisi son olarak da Servet-i Fünûn neslinin yaşadığı zaman ve mekândan duyduğu huzursuzluk, bu huzursuzluğu dindirmek amaçlı tabiatı bir kaçış noktası olarak görmeleri yatar. Lakin Servet-i Fünûncular kaçmak istedikleri tabiatı fotoğraflardan, tablolardan edindikleri intibalarla işledikleri için şiirlerinde parnasizm ve yeni yeni tanımaya başladıkları sembolizm etkisi zayıf kalır. Dolayısıyla bu nesil de hâlâ Fransız romantiklerinden gelen tabiat anlayışının etkileri mevcuttur (Kaplan, 2015: 55). Servet-i Fünûn şiiri Cenab

Şahabeddin ve Tevfik Fikret şiiri olduğu için bu iki şairin tabiat algısı üzerinden dönemin resmini çökmeye çalışacağız.

Cenab Şahabeddin, *Tabiata Karşı Şair* başlıklı yazısında şair, şiir ve tabiat ilişkisi üzerinde durur. Bu yazıda ilk olarak Nabi'nin bir şiirinden yola çıkarak klasik şiirin tabiatı geniş bir perspektifle gerçekçi manada ele almadığını sadece âlemin "hafâyâ-yı nizâmı"ndan bahsettiğini söyler. Cenab'a göre eski şiirde bu metafiziksel yönelişin ardında Kur'an ilmi kelâm ve tasavvuf vardır. Dış âlem ancak tevhit, naat, kaside gibi nazım türlerinde esas konuya giriş yapmada ön hazırlık işlevi görür. Bunların haricinde de şairin tabiata karşı meyli tarife muktedir olamadığı hisse "şekl-i hârici" ve "levn-i hârici" örnek verme amacını taşımaktadır. Kısacası eski şairin burada tabiatı kullanma amacı bir nevi mecburiyetten doğar. Klasik şiirdeki tabiat parçalarının işlenmesindeki noksanlıklar giderilmelidir ki yeni edebiyatın bakış açısı da böyle bir yola girmeye çalışsın. Bunun için: "Şâir, tabiat içinde yaşamalı, tabiat mücâvire ile memzûc ü müttehid gibi olmalı, kendi ruhunu sevdiği gibi rûh-ı tabiatı sevmeli[dir]..." Tabiat, "maşûka-i nâmütenâhî[dir]" ve onun hissettirdiklerini şair dile getirmelidir. Çünkü "şâir orada bütün havâdis-i ulviyye-i hayatı, bütün anâsır-ı mühimme-i şiiriye, eşkâl-i mütenevvia-yı mevcûdiyyet arasındaki tetabukâtı, garâm u memâtı bulur." Dolayısıyla tabiatın gerçek ve ham görüntüsü, bu görüntünün büyük bir şair tarafından yapılmış tasvirini okumaktan daha değerli değildir. Çünkü şair bu ham görüntünün üzerine yaptığı tasvirle tabiatın gizli ve sanatsal güzelliğini aktarır. Bu meziyete sahip olmak şairliğin ilk ve en önemli adımıdır (Cenab Şahabeddin, 1313).

Cenab, ruh ile tabiatı birbirine yaklaştırdığı "ruh-ı kâinat" fikri ile tabiatın mahiyeti noktasında kendinden önceki nesilden farklılaşır. Bu bakış açısına göre ilk olarak tabiatın görüntüsü üzerinden yola çıkan şair, tabiat üzerine duygularını yükleyerek tabiatın o andaki görüntüsünü ruhuyla ilişkilendirmeye çalışır (Kaplan, 2015: 52).

İlhâm eder tabiat bir şi'r-i sâf u garra

Bir şi'r-i ber-güzîde her kalb-i gam-sirişte;

Tanzîm eder o şi'ri gûyâ bir ferîşte,

Tanzîm eder de sonra bir kalbe eyler ilkâ (Cenab Şahabeddin, 2011: 80).

Tabiatı saf ve parlak şiirin ilham kaynağı olarak görerek tabiatın ruha aksini anlatırken hüznü vurgu yapar. Hüzünle yoğrulmuş kalbe tabiatın aks ettiği şiir güya bir melek tarafından tanzim edilir. Tabiatın şaire ilham kaynağı olması, tabiatın içindeki hüznü ve melek imgeleri burada romantizmden gelen öğelerdir. Misal bir başka şiirinde ise;

Titrer bütün urûk-ı hayâtında zill u nûr

Serper içimde rûh-ı tabiat gam ü sîrûr (Cenab Şahabeddin, 2011: 331).

Tabiatı bir ressam gözüyle izleyerek tablo gibi şiir yazmayı hedefleyen üslubuyla Cenab, ışığı, gölgeyi, perspektifi kullanarak pitoreske yaklaşmasıyla Türk şiirine farklı bir pencere açar. Göz artık Cenab'ta tabiatı bütünlük içinde gerçek mekânı gösteren araçtır. Gözle rûh-ı kâinat fikrinin birleşimi şiirlerinde hareketli bir tabiatı ortaya çıkartır:

Gel bu akşam da ser-be-ser güzelim

Levha-i kâinâtı seyredelim:

Gölge, hep gölge, her taraf gölge,

Gölgelerle bütün zemîn mestur;

Âsümân yalnızca nîm-manzûr

...

Sevgilim... gölge, her taraf gölge;

Sana da düştü reng-i ye's-i şebîn,

Gölgelendi senin de reng-i lebin;

Sen bile başladın görülmemeğe (Cenab Şahabeddin, 2011: 150-151).

Kâinâtı tablo olarak ele alan şair, bir güzelle birlikte bu tabloyu izlemek ister. Yeryüzü gölgelerle çevrilmiştir yani gece çökmüştür. Karanlıklar içinde gökyüzünün yalnız bir kısmı görülür. Geceyi ve karanlıklar içindeki çevreyi izlerken gerçekte görünmez tabiat karşısında ebediyetle yüz yüze gelir. Bu sessiz ve karanlık çevre içerisinde hayal, sıkıntılı ve üzgündür hatta sevgilinin varlığından bile şüphe eder ki en sonunda sevgili de

karanlığın içinde kaybolup gider. Bu ve bunun gibi birçok şiirde Cenab, tabiatı tasvir ederken resmin ve musikînin olanaklarından yararlanır, kadını da bu tasvir içerisine yerleştirir. Bir tabloyu, kelimelerle şiire döküyormuş hissi verir. Örneğin karanlık bir tabiat verilirken karanlığı hissettirecek, okurun gözünde canlandıracak kelimeleri kullanır. Bunlarla birlikte ruh, bu sessiz ve karanlık mekândan sonsuzluğa ulaşma temayülü gösterirken kendini âciz hisseder.

Temâşâ-yı Hazân'da da manzaranın içerisine yine sevgiliyi yerleştirerek, onunla bu kez sessiz bir şekilde "ihtizâr-ı hazanı" seyretmek ister. Çoğu şiirinde olduğu gibi tabiatın seyri ve o andaki tefekkür içerisine kadın mizacı sokulur:

Za'file diz çöken tabîatten

Yükselir bir feci' vaz'-ı duâ,

Gizli bir şehka, bir sükût-ı recâ

...

Dağların sîne-i hazininde

Nevbahârın hayât-ı dil-rîşi

Düşünür zahm-ı arzı tefrişi (Cenab Şahabeddin, 2011: 151-153).

Cenab için tabiat aslî temalardan biridir. Bunu işlerken de sıfatlara oldukça fazla yer verir. Sıfatlar, ruh-ı kâinatı gösterme amacı taşıyan anlam aktarımlarını güçlendirme işlevi görür (Kaplan, 2012c: 389). *Temâşâ-yı Hazân*'da görüldüğü üzere tabiatın zayıflığından diz çökmesi, dağların hüzne bürünmesi, ilkbaharın kederli hâli buna örnek verilebilir.

Cenab Şahabeddin gibi Tefik Fikret de tabiatı ilham kaynağı olarak görür:

Şi'rinde periler gibi mahfi

Bin câzibe-i şî'r-i tabiat (Tefik Fikret, 2007: 380).

Fikret, Ekrem'in *Takdir-i Elhân*'da zikrettiği "hepimiz tabiatın birer acemi şakirdiyiz" görüşüne atfen aynı başlıklı yazısında Lamartine, Musset, Hugo gibi Fransız

romantiklerini; Prudhomme ve Coppée gibi parnesyenleri okuduğunu ifade eder. Özellikle Lamartine'in bir eserinin mensur kısmında denk geldiği Alp dağlarının akşam vakti tasvirini “musavver ulvî bir şiir” olarak görür. Manzaranın, tabiatın güzelliklerinin farkına varan Fikret yazının sonunda şu cümleyi kurar: “Şüphe yok; en muktedir edibler de tecelli-zâr-ı kudretin birer acemi şakirdidir!” (Tevfik Fikret, 2000: 323).

Ayrıca ressam olan ve tablo altı şiirleri bulunan Tevfik Fikret, resmin teknik unsurlarını şiirde kullanmaya çalışır. Yeni Türk şiirinin eksik yönünün pitoresk olduğunu vurgulayan Mehmet Kaplan da şiirde Cenab ve Fikret'le bu açığın kapandığını söylerken Fikret'in ressam oluşunun etkisiyle resimle şiiri ve musikîyi kaynaştırdığını ifade eder. Fikret, şiirlerinde geniş peyzajları canlı ve renkli bir şekilde sunar. Tanzimat neslinin aksine manzarayla birliktelik kuran Fikret, manzaranın içinde yer alarak nesneyle karşı karşıya gelir. Bunda şairin gözlem gücünün ve ayrıntılara odaklanmasının payı bulunmaktadır (Kaplan, 2015: 76-77).

Evet, bugünkü gibi hatırımdadır hâlâ:

Yeşil dikenler içinden, yosunlu bir yardan

Sükût eder gibi indik kenâr-ı deryaya.

Yağardı sâhili tezyin eden ağaçlardan

Sedefli kumlara titrek, rakîk bir sâye.

Bu gölgelikti Sezâ'nın sedîr-i müntehab;

Hayâlini buradan meczederdi dalgalara. (Tevfik Fikret, 2007: 28).

Şiirde görüldüğü üzere, Fikret tabiatın içindeymiş hissi verir. “Yeşil diken”, ağaçların arasından sedefli kumlara süzülen “titrek, rakîk bir sâye”, “bu gölgelik” gibi kullanım; ayrıca “yosunlu yar”, “sedefli kum” gibi ayrıntılar ve tasvir için kullanılan sıfatlarla Fikret'in bir tabiat görüntüsünü bir tablo halinde sunmak ister. Tanpınar'a göre, Tevfik Fikret tabiatı hayata karşı takındığı bedbinliğin yansıması olarak insanlardan ve yaşadığı gerçek âlemden kaçtığı mekândır: “Tabiat ona sadece, insanlardan uzak, basit, riyasız ve endişesiz bir hayatın, bir sükûnet hayatının dekorunu verir.” (Tanpınar, 1969: 287). Melankolinin beslediği tabiata kaçma düşüncesi Servet-i Fünûn şairlerinin ortak temayülü hâline gelir.

BÖLÜM 3: YENİ TÜRK ŞİİRİNDE DAĞ

Namık Kemal'in yön verdiği Tanzimat edebiyatının genel perspektifinin eski edebiyat karşıtlığı üzerine kurulu yeni edebiyatı vücuda getirmek olduğunu ve bunu gerçekleştirme yolunun ise edebiyatı araçsallaştırmaktan geçtiğini ifade etmiştik. Tanzimat'ın ilk nesli, gerçeklik arayışını tabiata temas etmekten ziyade siyasî meseleleri şiire dâhil ederek gerçekleştirmek ister ve bu noktada politik romantizm düşüncesini öne çıkartırlar. İdeolojiyi besleyen kavramlar şiirde yenileşme hareketinin öncüsü olur. "Tanzimat Edebiyatından Tabiat" alt başlığında da belirttiğimiz üzere şiire göre diğer türlerde daha çok tabiata yaklaşılmıştır bu dönem eserlerinde. Takdir edilmelidir ki geleneğini şiir üzerine kurmuş toplum bir anda geçmişin birikimini silip atamaz. Dolayısıyla bu yenilik çalışmalarını –şairlerin kültürel birikimlerini de göz önünde bulundurursak- yapmaları için daha farklı bir mecraya ihtiyaçları vardı. Şiirin damarlarını besleyen imge, tasvir ve kelime gruplarının kullanımında Tanzimat ilk nesil şairlerinin yetiştikleri ortam dolayısıyla klasik şiirin hayal dünyasından sıyrılmaları zor görülmekteydi. Devletin içinde bulunduğu şartların da etkisiyle şiirdeki bu yenileşme hürriyet, hak, hukuk, bilim gibi kavramların şiire dâhil edilmesiyle ama geleneksel imgelemden kopamayarak yenilik arayışına girildi. Zaten dönemin siyasî atmosferi içerisinde de yeni şiirin önceliği topluma yaklaşmak olarak belirlenmişti.

Namık Kemal'in şiirlerine bakıldığı zaman -vatanî ve cemiyete seslendiği şiirleri bir tarafa bırakacak olursak- onda klasik şiirin unsurlarının yoğunlukta olduğunu görürüz (Göçgün, 1999: xlii). Dolayısıyla Namık Kemal'in şiirlerinde kullandığı dağ imgesi klasik şiirin zihinselliği içerisinde kurgulanmış bir yapı arz eder. Bu tür şiirlerde genellikle Tûr dağı manzumu kullanılırken içerik olarak da tasavvufî izler taşır:

Nahl-i Tûr etdi tenim bârika-i nûr-ı Cemâl

Verdi bir şevk-ı derûn şu 'le-i Tevhîd bana (Göçgün, 1999: 53).

Batı nazım şekilleri ile yazdığı şiirlerden biri olan *Hilâl-i Osmânî*'de ise Tûr dağı metafor olarak kullanılır:

Baksan o dehâna zannedersin
Mûsâ gibi Tûr'a çıkmış el-hakk
Allah ile de tekellüm etmiş (Göçgün, 1999: 404).

Ziya Paşa'da da aynı tarz kullanımları görürüz. Şiirlerindeki dağ imgesi az olmakla birlikte yine klasik şiirin anlam dünyasına uygun kullanımları tercih eder. Bu kullanımlarda dağ ya benzetme unsuru olarak ya da mitolojik, dinî tarafları olan özel dağlardır:

Yıkardı kûh-ken âhıyla dağlar duymadı Şîrîn
Acebdir gâh söz taşa geçer insana kâr etmez (Göçgün, 1987: 98).

Recaizâde Mahmut Ekrem'in ilk şiirlerindeki dağ imgesini klasik şiirin söyleyişi etrafında değerlendirmek gerekir. Eski tarzda yazdığı şiirlerinde Tûr dağı mazmununu sık kullanır:

Gark olup pertev-i envâr-ı kanâdîle menâr
Görünür baksan uzaktan şecer-i Tûr-misâl (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 30).

Dolayısıyla yeni Türk şiirinde dağın klasik şiirin düşünce ikliminden sıyrılıp yeni imgeleme kullanılmaya başlanmasının yolunu Hâmid ve Ekrem açar. 1870'li yılların sonlarına doğru yayınladıkları eserde bunu görebiliriz. Bu değişimin altında yatan sebeplerin başında estetik kaynak olarak tabiatın alınması gerekliliği görüşünü ortaya atan ilk romantizmden etkilerdir. Böylelikle politik romantizmden, tabiata açılmayı ön gören ve sanatsal yaratıcılığı ön plana alan romantizme geçiş yaşanır. Bundan sonraki başlıklarda tezimizin asıl kısmı olan dağ imgesinin yeni Türk şiiri içindeki kullanımı çeşitli başlıklar altında değerlendirilecektir.

3.1. Yüce Olarak Dağ

Olmasa dağlarda bir mazmun-ı ulvi mündemiç
Meyl eder mi şairin fikr ü hayâli dağlara?
İsmail Safa

Romantizmin ortaya çıkışındaki temel düşüncelerden biri yaratıcı dehayı ön plana almaktır. Dehanın imgelemine, duygularını, hayal gücünü besleme adına sınırlarını tabiatın verili öğelerine açmasıyla “yüce” sanatçının duyarlılığını besleyen tabiatın nesnelere karşısındaki coşkuyu, şaşırması, hayranlığı ifade eden temel kavramlardan bir durumuna gelir. Estetik görüş olarak yücenin ortaya çıkışı, klasik sanatın başkalaşım geçirerek modern sanat formlarına geçişin göstergelerindedir.

Bütün geleneklerde olduğu gibi Batı düşüncesinde de yücenin ilişkili olduğu anlatımlar ilk başta Tanrı'nın varlığı, birliği ve kudretine gönderme yapılarak Tanrı'nın sonsuzluğuna işaret eden argümandı. Sanatta yücenin kaynağı olarak Tanrı vurgusu ya metafiziksel öğeler kullanılarak ya da şeklen heybetli cisimleri, derinliği ve yoğunluğu büyük yeryüzü şekilleri tecelli objesi görülerek esere yansıtılırdı. Çünkü sanatçının mevkii, yaratımın kopyasını en canlı ve güzel biçimde göstermekten ibaretti. Aydınlanma'nın Tanrı-insan-kâinat birliğini koparmaya başlamasıyla Tanrı inancı sarsıldı ve birey evren içerisinde tek başına kaldı. Yücelik artık yavaş yavaş tanrısallıktan uzaklaşıp hazza dayalı büyük nesnel görüntülerin ifade alanı oldu. Yüceliğin göze dayalı bu yeni formunu ön koşul olarak alan romantik düşünce, sanatçının özerkliğini kuran hissiyatla bu mefhumu mezcetti. Tabii bunda Hristiyanî geleneğin sunduğu Tanrı inancının sarsılması ve romantiklerin bu kutsiyeti tekrar kurma adına tabiata ilâhlık vasfı yüklemesi, tabiat elemanlarını romantiklerin nezdinde daha değerli hâle getirmesi de etkilidir. Yüce, romantik döneme kadar aşkın bir kavrama karşılık gelirken romantik dönemle birlikte dışsal gerçekliğin heybetli, boyut olarak büyük nesnelere insan ruhunda bıraktığı duygulanmalardır. Bu hissiyatın temelinde kutsal alan olarak doğanın kendinden meydana getirdiği düşünülen sonsuzluk düşüncesine ulaşmanın gerçeklik üzerinden tanımlanması yatar.

Longinus, Boileau'nun geleneksel yüce kavramını, modern edebiyatın değeri olarak değiştirmeye çalışan isim Addison'dur. Fakat bu iki cephe arasında bir geçişten de söz edilebilir. Thomas Burnet 1681 yılında yayımladığı *The Sacred Theory of the Earth* adlı çalışmasında her ne kadar Tanrı-doğa ilişkisini geleneksel boyutta ele almış olsa da aslında modern yüce kavramının alt yapısını kurar:

“Kanımca doğadaki en büyük nesnelere, bakması en zevkli olanlar; ve gökteki kubbeden, yıldızların meskeni o sınırsız bölgelerden gayri bakmaktan en çok keyif aldığım şeyler dünyanın engin denizleri ve dağları. Zihinde yüce düşünceler ve tutkular uyandıran saygıdeğer, etkileyici ve haşmetli bir hava var bunlarda. Böyle durumlarda doğal olarak Tanrı'yı ve onun yüceliğini düşünürüz; ve sonsuzluğun gölgesini ve görünüşünü taşıyan şeyler, kavrayışımızı aşan her şey gibi, zihni aşırılıklarıyla doldurup ezerler ve onu bir çeşit keyifli sersemliğe ve hayranlığa sürüklerler.” der (Burnet 1681'den aktaran Taylor, 2014: 395).

1700'lü yılların başında ise yüceyi edebî fikir bakımından duyguyu harekete geçiren bir kavram olarak ele alan Addison, bu düşüncenin direkt tabiatla bağlantılı olduğunu ifade ederek yüceyi büyüklük, muazzam, sınırsız, geniş sıfatlarıyla tanımlar. Yüceyi haz ilkesiyle açıklayan Addison şöyle der:

“Herhangi bir cismin sadece kütlesini ya da büyüklüğünü değil, tek parça olarak ele alınan tüm görünümünün büyüklüğünü kastediyorum. Açık ovadaki bir kırsal, geniş, boz ve el değmemiş bir çöl, devasa sıradağlar, yüksek ve sarp kayalıklar ve uçurumlar ya da genişçe yayılmış sular gibi manzaranın güzelliği ya da orijinalliğinden değil de, doğanın bu heybetli, muhteşem eserlerinde görünen ham ihtişamından etkileniyoruz.” (Addison'dan aktaran Nicolson, 1959: 313).

Addison, güzel ve yüce arasında ayırım yaparak tabiat nesnelерinin büyüklüğünün insan üzerinde bıraktığı etkinin güzellikten ziyade görüntünün yüceliğinden kaynaklandığını vurgular. Heybetli ve insan eli değmemiş görüntüler karşısında insanın haz aldığını ifade eder. Addison'un burada ham objenin ihtişamının haz verici yönünden bahsederken bunun sebebini nesnel büyüklüğün insan psikolojisinde yarattığı etkiye bağlar. Büyüklüğün/ihtişamın insan üzerindeki etkisinin ve haz verme duygusunun kaynağını doğada içkin olan varlık/Tanrı üzerine tefekkürden meydana gelmesi gerektiğini söyler. Bu tefekkür hâlini Nicolson: “Büyük Doğa vasıtasıyla sonsuz

tanrıdan insan ruhuna, büyük doğa kanalıyla insan ruhundan sonsuz tanrıya geri döner. Bu ‘sonsuzluk estetiğinin’ başlangıcının sürecidir.” şeklinde yorumlar (Nicolson, 1959: 315).

Addison’un *Spectator*’da yayınladığı güzel ve yüce hakkındaki görüşlerini Edmund Burke *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* adlı eserinde sistematize ederek ve bu görüşleri bir adım öteye taşıyarak sunar. Sanat eserlerinde estetik bir yaklaşım olarak görmenin ön plana çıkmasıyla güzel ve yüce ile ilgili tanımlar bu minvalde değerlendirilmeye başlanır. Burke, güzel ile yücenin kavramsal olarak ayırımına, görmeden gelen hazzı tanımlayarak başlar. Görme duyusuyla elde edilen hazların diğer duylara oranla daha durağan olduğunu, kişiden kişiye değişmediğini belirtir (Burke, 2008: 20). Fakat görüntü üzerinden kazanılan yücenin verdiği bu haz, acının kaynaklık ettiği hazdır. Daha doğrusu keyif, neşe ve haz güzelden; acı, keder, tehlike yüceden doğan duygulanmalardır. Hazdan kasıt karşılaşılan nesnenin bıraktığı duygunun verdiği keyiftir. Acı ve tehlikenin kaynaklık ettiği korkunç, dehşet ya da bu duyguları ortaya çıkartacak her türlü nesnenin yüceye kaynaklık ettiğini söyleyen Burke, bu hislerin güzelden alınan keyiften daha fazla haz verici ve tutkuların en güçlüsü olduğunu belirtir:

“Hiç şüphesiz, katlanmak zorunda kalabileceğimiz eziyetlerin beden ve zihin üzerindeki etkileri, en tecrübeli zevk düşkününün aklına gelebilecek herhangi bir hazzın etkisinden ya da en canlı imgelemin, en sağlıklı ve çok hassas ölçüde duyarlı bir bedenin tadına varabileceği hazdan daha fazladır.” (Burke, 2008: 42-43).

Yücenin insanı yönlendirdiği duyguyu tutku olarak belirterek tutkuya sebep olan etmenin ise yücenin kendinde var olan görkemin bıraktığı şaşkınlık olarak yorumlar. Bu hâl insanın bütün zihnini doldurur ve hatta yüceyi simgeleyen nesne hakkında düşünmekten bile alıkoyar. Yüce karşısında duyulan ilk duygu şaşkınlıktır ve bu durum “hayranlık, huşu ve saygı[yı]” hemen peşi sıra getirir (Burke, 2008: 61).

Kant da estetik tecrübeyi yücelik duygusu ve güzellik duygusu olarak iki farklı noktada kategorize ederek bu duyguların farklı şekillerde etkilerinin olduğunu belirtir. Kant'a göre "Karlı kaplı doruğu bulutların üzerine yükselen bir dağın görüntüsü, şiddetli bir fırtınaya ilişkin betimleme" korkuyla bağıntılı olduğu için yücelik duygusunu harekete geçirirken; "çiçeklerle kaplı çayır, derelerin kıvrılarak ak[ması]" gibi durağan, latif, şen tasvirler ise güzellik duygusunu harekete geçirir. İki duygu arasındaki temel ayrımı Kant şu şekilde ifade eder: "Yüce harekete geçirir, güzel büyüler." Bu noktadaki ayrım yüce ve güzelin tecrübesi birbirinden farklı olduğudur. Yücelik duygusunu yaşayan insan, nesnenin karşısında şaşkın ve görüntünün heybeti karşısında ise sert bir ruh hâline bürünür. Kant'ın yüce hakkında vurguladığı ana düşünce, yüce duygusunu harekete geçirecek nesnenin her zaman için büyük olmasıdır. Bunu ortaya çıkaracak duygular farklılık gösterebilir ki bu kimi zaman korku, dehşet kimi zaman melankoli kimi zaman merak kimi zaman da yüceden doğan güzelliştir (Kant, 2010: 10).

Kant, yüceyi de kendi içerisinde "matematikselsel yüce ve dinamik yüce" olmak üzere ikiye ayırır. Sınırsızlığın temsili olan gökyüzü, okyanus gibi sabit ve mutlak görüntüler matematikselsel yüce; sabit yüceden doğan belirli bir kesit içerisinde var olan okyanus fırtınaları, yanardağların lav püskürtmesi gibi görünüşler ise dinamik yücedir. Buradaki önemli soru bu ihtişamlı görüntü karşısında idrak ve iradesi engellenen insana yücenin nasıl olup da haz verdiğidir. Burke'ün bu durumu psikolojik sebeplerle açıklamasını yeterli görmeyen Kant, yücenin önemini ayrıca insanın ahlâkî doğasıyla benzeştirir. Bu anlamda matematikselsel yüce ahlâkî ideaları tecrübe etme alanı, dinamik yüce ise "hisötesi ahlakî temayüllerin", tabiatın gücünün insan bedeninden üstünlüğünü deneyimleme yoludur (Wood, 2009: 205-206). Yüceyi bireyin zihni eylemi olarak gören Kant, yücelik duygusunun Tanrı ile ilişkisini reddeder. Böyle ilişkinin kurgulanması hem Tanrı'yı hem de bireyi aşağılamak anlamına gelir ki kendi bilincinin farkında olan birey Tanrı'dan korkmamalıdır. Yani "Doğanın gücünü aşan bir şeymiş gibi tecrübe ettiğimiz şey, bizi bunaltmaktan ve dehşete düşürmekten sadistçe haz duyan güçlü bi yabancı Varlığın 'esrarengizliği' değil, kendi ahlâkî özgürlüğümüzün yüceliğidir." (Wood, 2009: 207). Kant böylelikle geleneksel temayülün estetik görüş olarak kabul ettiği yüceliğin tanrısallığını yıkararak bunun yerine yüceyi ahlâkî

davranışların şekillendirdiği zihinsel edim biçiminde değerlendirir. Bir nevi yüce, bireyin doğayı yargılayabilmesinden doğar.

Burke ve Kant yücelik duygusunu tarif ederken bu duygunun ortaya çıkmasına neden olan etkenin haz olduğuna vurgu yaparlar. Bu haz, manevî vurgusu olmayan tamamıyla rasyonel eylemlerden doğan bir duygudur. Jean Starobinski hazzın yükselişini şöyle ifade eder: “On sekizinci yüzyıl hazzın önünü açtığı bütün sorgulamaları keşfeder ve hazzı adeta icat eder. (...) Evvelce ikinci sırada gelen haz öncelik hakkı elde edecektir; artık kendini haklı göstermesi gerekmez; her şeyi haklı gösteren odur.” (Starobinski, 2012: 52). Dünyanın görünür kılınması, manevî erdemlerin boşa çıkarılması, yaşamın insanla başlayıp insanla biteceği düşüncesi bireye özgü ahlâkı yüceltirken diğer taraftan da bireye ait haz imgeleri kurar. Tabiatın sahip olduğu yücelikler, güzel manzaralar, dehşet ve huşu uyandıran görüntüler, özellikle romantikler için haz kaynakları arasında yer alır. Yaratıcı deha görüntünün verdiği hazzı kelimelerin, perspektifin, ışığın, gölgenin imkânlarını kullanıp yanılısama dünyası kurarak imgelemine buraya yerleştirir. Böyle bir hazzı tetikleyen duygu ise Burke’ün deyimiyle “acı ve tehlike” duygusudur.

Yücenin büyük nesnelere kanalıyla olumsuz denilebilecek duygular eşliğinde ortaya çıkması, tabiatta yeni bir gerçeklik bulan romantiklerin duyarlılığını besleyen estetik bir görüşü meydana getirir. Aklî faaliyetlerin algılamakta zorluk çektiği büyük nesnelere karşısında sanatçı görkem, dehşet, acı duygularının yoğurduğu haz tabloları sunar. Müstakil bir dağ ya da sıradağlar yücelik duygusunu ortaya çıkaran doğa elemanları arasında yer alır. Dağların büyüklüğü, göklere uzanan zirvesi, insan müdahalesine maruz kalmamış/kalamayacak ham görüntüsü ve diğer tabiat unsurlarıyla kurduğu dolaylı ilişki dağları yüce imgesinin aktörü yapar.

On sekizinci yüzyılın ortasından sonra özellikle bilimsel gelişmelerin etkisi ve dönemin “her şeyin sebebini öğrenme duygusu” tabiata açılımı sağladı. İlk başta yükseltisinden, hacminden, görünüşündeki azametten dolayı yayılan olumsuz hikâyeler nedeniyle korkunç ve dehşet verici bir mekân olarak telakki edilen dağlar, öncelikle bilim adamlarını sonrasında ise yazarları kendine çekti. Dağlara yönelişin altında yatan sebeplerin başında, dağlar hakkındaki mitolojik söylemlerin gerçekliği ve bu seyahatler

sırasında duyulan korku, heyecanla bütünleşen hazzın meraklıları cezbetmesiydi. Bu minvalde dağlarla ilk temas Alplerle gerçekleştirilir. Çünkü Alp sıradağları, Avrupa'yı boydan boya saran, geçilmesi zor ve oldukça büyük dağlardır. Bu deneyimi ilk gerçekleştiren ise İngiliz yazarlardır. İngiliz yazarların Alp dağlarından geçerken buradaki beyaz örtüyü, dağların eteklerine inen bulutları, mazi fikrini veren ihtişamlı kayaları görerek bunlardan duydukları hazzı işlemeleriyle birlikte dağ mefhumu artık eski algısından uzaklaşarak birçok duygunun bir arada yaşandığı mekân haline gelir. Bu süreçle birlikte tabiatı şiirin aslî unsurları hâline getiren Wordsworth, Coleridge, Keats gibi şairler özellikle doğa karşısındaki kendi deneyimlerinin heyecanını yansıtmakla birlikte karşılaştıkları tabiata ve dağlara “Dünya yeni yaratılmış da, onu ilk görenler kendileriymiş gibi, çevrelerine yepyeni gözlerle bak[tılar].” (Urgan, 2010: 506). Başlangıçta dağın görüntüsünden kaynaklanan korku ve ürpertinin yönlendirdiği duygular, dağlara seyahat ettikçe yerini hayranlığa, coşkuya ve bu mekân içinde ân'a istiğrak olma duygusuna bıraktı. Dağdan sirayet eden yüce duygusu romantiklerde hazzın kaynağı olarak dehşeti, coşkuyu ve ihtişamı çağrıştırmakla birlikte mitolojik ve Hristiyanî geleneğe dönüşle sonsuzluk imgesine de büründü.

Yeni Türk şiirinde yeni bir hakikat kurma ve yeni bir şiir formu oluşturma adına romantik düşünceyi referans alınır. Bu bölümde yeni Türk şiirinde dağ imgesinin boyutlarını romantik yüce ile olan ilişkisiyle irdelemeye çalışacağız.

3.1.1. İlâhî Yücenin Göstergesi Olarak Dağ

Yücenin karşısında duyulan korku ve ürperti hissi, bu duygularla bağlantılı olarak ölüm düşüncesi, bireyi bir gücün varlığına inanmaya iterek buradan doğan sonsuzluk duygusunun ortaya çıkmasına sebep olur. Burke de: “Sonsuzluğa bir şekilde yaklaşmayan hiçbir şey, zihni azametiyle etkileyemez. Sınırlarını algılayabildiğimiz sürece hiçbir şey sonsuzluğa yaklaşamaz.” (Burke, 2008: 67) diyerek yücenin sonsuzluğu çağrıştırdığını belirtir. Bu sonsuzluk algısı aslında gözün nesnenin sınırlarına vakıf olamamasıyla ilişkili olarak “gerçekten öyleymiş gibi bir etki yaratır.” Yani bu sonsuzluk esasen gözün merkeze aldığı gerçekliğin yanılmasıyla ibarettir. Misal, sıradağların ardışıklığı göze sanki görüntünün sonsuza kadar devam

ediyormuşçasına intibainı verir. Bu durum Burke’ün dediği gibi göz aracılığıyla duygu “yapay sonsuzluğa” itilir (Burke, 2008: 77-78).

Yücelik duygusunu acı ile eşleştiren Burke, bireyin kendinden daha güçlü ve üstün bir varlığı gördüğünde istemsiz olarak ona boyun eğdiğini ve bunun bireye acı verdiğini belirterek: “Sonuç olarak, güç, şiddet, acı ve dehşet zihne hep birlikte üşüşen kavramlardır.” der (Burke, 2008: 69). Yani yüce karşısında duyulan çaresizliğin, güçsüzlüğün nedenini yücenin azametine bağlayarak acı, keder, dehşet ve hatta sonsuzluk duygularının bununla ilinti olduğunu söyler. Dolayısıyla şairin zihnî olarak sınırlarını tayin edemediği görkemli dağ/dağlar karşısında güçsüzlük ve sonsuzluk duygusuna kapılması, bu hissiyatı tanrısallıkla ilişkilendirmesi yücenin ortaya çıkarmış olduğu duyguyla paralellik taşır. Tabiat üzerinden manevî alanın kapılarını açmaya çalışan romantikler, göz dolayısıyla fiziksel gerçekliği içsel devinime ait araç olarak kullanıp kurdukları sonsuzluğun, yapay bir sonsuzluk olduğunun farkındadırlar. Böyle bir sonsuzluk duygusu tanrısallığın nüvelerinin özerk sanatçının taklidiyle mümkün olur. Ricarda Huch bu noktada “Romantikler’in kendi aralarında dediği gibi ‘Ruhunun derinliklerinden konuşmak’ çabası, vahyin taklitlerine götürür.” ifadelerini kullanır (Huch, 2005: 78). Bu düşüncenin özü ilâhî bir söylem oluşturma gibi niyetlerinin olmaması, aslında söylemi ilâhîleştirerek bireyin yaratıcılığına ulaşma çabasıdır. Ayrıca Novalis’in deyimiyle romantikleşme “bilinene bilinmeyen havasını ve sonluya sonsuzluk özelliğini ver[erek]” gerçekleştirilir (Novalis, 2002: 23). Kısaca yüce nesnelere üzerinden görünür, tahayyül gücüyle soyutlanarak yücenin içinde gizlenmiş olan temsil edilemezliğe ulaşma fikri romantizm ile yücelik duygusunun kesiştiği noktalardandır.

Romantik hissiyatla yücelik duygusunu ortaya çıkaran tabiat elemanları arasında yer alan dağlardan yola çıkan şair, gerek semavî gerek mitolojik olağanüstülükleri kullanarak ilâhî söylemi yakalamaya çalışır. Batılı romantiklerde bu ilâhî söylem bilinçten bilinçdışına çıkarak varlığa manevî anlam vererek bedeni silikleştirip ruhun sonsuzluğa doğru yol almasıyla olur. Lakin romantik duyuşla tabiata açılan Tanzimat neslinin, dağ karşısındaki yücelik duygusunu harekete geçiren sonsuzluk hissini kaynağı rahmanîdir. Romantik şiiri, yeni şiirin prototipi olarak ele alan Tanzimat nesli

klasik şiirin duygu ve hayal dünyasından tam olarak kopuş gerçekleştiremez. Bu noktadaki ilk kopuş, şairin zihinselliği bir kenara bırakarak nesneyle karşılaşması ve yakınlaşmasıdır. Ayrıca şairin dinî kimliğinin etkisiyle de dağın yüce görüntüsü hemen Allah'ın yaratma kudretini akla getirir. Bununla birlikte İslâmî literatürde dağla ilgili verilen misalleri -tecelli, koca koca dağların kıyamet gününde yerle yeksan olması vb.- Allah'ın varlığı, gücü ve sonsuzluğu üzerinden kodlanmıştır. Özellikle Batı'da yaşanıldığı ölçüde Türk şairi dinî açıdan tam bir yıkım yaşamadığı için dağın yüceliği ve hissettirdiği sonsuzluk duygusu, Allah'la ilişkilidir. Bu yönüyle Allah'ın birliğine ulaşmaya çalışan yeni Türk şairi, ruhun sonsuzluğuna ulaşmaya çalışan Batılı romantiklerden ayrılır.

Yeni Türk şiirinde ilk kez *Seher* üst başlığıyla yayınladığı *Dağ Başı* adlı şiiriyle dağ şiirin konusuna dâhil eden Muallim Naci, dağın zirvesini saadete ermiş, mutlu bir makam olarak ele alır:

Ey dağ başı ey makâm-ı mes'ud

Ey merkez-i üns-i vahşet-âlûd (Muallim Naci, 1303: 132)

Dağın zirvesi mesut bir makam olmasına rağmen korkunun daima kendini hissettirdiği bir mekândır. İkinci mısradaki kullanılan “üns” kelimesi önemlidir. Üns, tasavvufî manada kalbin Allah sevgisiyle dolması ve bu vesileyle Allah'a yani ebedî âleme yaklaşmadır. Allah'ın cemâlini tüm mahlûkatta müşahede etme hâli olan üns, kalbi ilâhî manada Allah'a yani yüceye ulaştırır ve böylelikle kalp yüceyle gark olur. Ünsün en üst mevkiinde heybet hâli ortaya çıkar. Heybet hâli ise Allah'ın yüceliği karşısında kulun korkması ve dehşete kapılmasıdır (Ceylan, 2012: 348). Dağ başının saadetli mevki olmasının nedeni ilâhî yüce olarak Allah'ın azametinden, heybetinden dolayı kalbin Allah sevgisiyle dolmasıdır. İlâhî aşkın intikali için Allah'a en yakın mekân/merkez olarak ifade edilir. Korkunun ve dehşetin doğurduğu Allah sevginin kaynağı olarak gördüğü dağa hitap eden şair daha ilk mısralarda dağ ilâhî yüce olarak ele alır.

Dağın yüceliği karşısında tefekküre dalarken dağın yüceliğinde âlemin sahibi Allah'ın kudretini müşahede eder. Bu tefekkür hâli yoğunlaşmaya başlayınca müşahede yerini metafiziksel bir aydınlanmaya, görünenin ötesine uzanma temayülüne bırakır:

*Bir yerde ki eylerim tecelli
Her şeyde ıyân olur te'alli*

*Kim indirecekti Tûr'a nuru
Gark etti Kelîm nura Tûr'u*

*Hikmet görünür duru cebelde
Şâir gezinirse Çamlıbel'de (Muallim Naci, 1303: 137).*

Şairin tecelli etmesi, onun gayb âlemine geçişinin göstergesidir. Burada tecellinin gönderme yaptığı vaka Hz. Musa kıssasında geçen Allah'ın Tûr dağındaki tecellisidir. Allah'a ulaşma vasıtası olarak dağın fiziksel yüceliği şaire Tûr dağını tahayyül ettirir. Buradan tasavvufun vahdet-i vücûd nazariyesine vurgu yapan şair, bütün âlemde Allah'ın varlığının ve birliğinin izlerini bulur. Şiirde dikkat çeken bir başka nokta ise İslâmî ve mitolojik kaynaklı dağların dışında gerçek bir dağın yer almasıdır. Bu tavır Türk şiiri için yeni bir bakış açısını ifade eder. Gerçi son mısraa kadar gerçek bir dağdan bahsedilip edilmediği muallak olan şiirde Çamlıbel dağının geçmesi bu algıyı nispeten törpüler. Buradaki önemli nokta sıradan bir dağ olmasına rağmen Çamlıbel dağının yüceliğiyle Allah'ın hikmetinin görülebileceği yer olması ve şair öznenin bu duyguya ulaşmasıdır.

Bir seyahati sırasında kaleme aldığı *Nusaybin Civârında Bir Vâdi* başlıklı şiirinde Muallim Naci dağ eteklerine doğru yol alır. Seyahati sırasında gözlemlerini yansıtan şair gökyüzünde bahar güneşinin ışık saçtığını, bu ışığın dağı ve sahrayı aydınlattığını belirttikten sonra dağ eteğine doğru ilerledikçe nurânî bir yola girdiğini ifade eder:

*Dâmen-i kûha doğru gittikçe
Bir güzer-geh göründü nûrânî*

*Geliyor bang-ı âb-ı cûşânî
Gûş-ı tahsîne dikkat ettikçe*

*Akıyor nûr, gördüğüm dereden
Âb u eşcârı berk berk olmuş
Zîr ü bâlâsı nûra gark olmuş
Vâdi-i Eymen olmasın görünen*

Bu mudur vâdi-i şerîf-i Tuvâ?

O nümâyiş kimin tecellâsı

Bu ise nerde şimdi Mûsâ'sı

Ya değilse nedir o nûr-ı Hudâ? (Muallim Naci, 1303: 68-69).

Bahar mevsiminde dağların, sahranın, ırmakların, kuşların arasından geçerek ilerleyen şair tabiatın bizzat içinde bulunarak tabiat elemanlarını izler ve bulunduğu manzaradan etkilenerik hayaller kurmaya başlar. Dağ eteğine doğru ilerledikçe “nûrânî” bir yol görünür. Dağa çıkan yol, hissedilecek yüceliğin başlangıç noktasını oluşturur. Işık, ilâhîlikle; dağa giden yol da ilâhî yücelikle bağlantılı ifadedir. Dağa giden yolun, akan ırmağın, dağın zirvesinin “nûr”la ifade edilmesi romantik bir duyuştur. En azından romantizmin ilk temsilcileri ışığın varlığına önem verirler. Novalis için ışık, “kainat birliğinin taşıma aracı” ve “gerçek vakarın sembolüdür.” (Novalis, 2002: 84). Yani romantik bir duyuş olarak ışık, sonsuzluğa açılan kapıyı ifade eder. Şiirin üçüncü kıtasının son mısraında şair: “Ya değilse nedir o nûr-ı Hudâ?” diyerek nûr’un kaynağının Allah’ı işaret ettiğini söyler. Müşahededeki aydınlanmaya giden bu süreçte karşısında gördüğü dağı, Vâdi-i Eymen’e benzetir. Bir önceki şiirde olduğu gibi dağın nûrânîliğinin hikmeti Hz. Musa kıssasına atfederek kurgulanır. Aslında görüntü karşısında hayallere dalarak yapay bir soyutluk meydana getirir. Çünkü gördüğü dağın zirvesinin yahut bulunduğu mekânın, Hz. Musa’nın tecelliye mazhar olduğu yer olmadığını bilir. Fakat dağın yüceliği karşısında ilâhî kudreti ve yüceliği yakalamak için yanılısma mekânı kurar. Gördüğü dağın eteğini Vâdi-i Eymen (Vâdi-i Tuva) olarak hayal etmesi bu sebeptir. Ayrıca “vâdi” tasavvufî manada müminin kalbidir. Tecelli dolayısıyla Tûr dağından fişkırın nûrlar ve ilim bu vadilerde akar. Hz. Musa’nın

Allah'ın tecellisine şahit olduğu yer olan Vâdî-i Eymen, Tûr dağının eteğindedir ve Hz. Musa burada “Ben Allah'ım” sesini duymuştur (Uludağ, 2012: 363). “O nümâyîş kimin tecellâsı” beyti bu olaya gönderme yapar. Bulunduğu yeri bereketli ve feyz dolu olan Vâdî-i Tuva'ya benzeten şair, karşısında duran dağa böyle bir ilâhî maziyi yerleştirerek içinde bulunduğu an'ın ve mekânın yüceliğini gösterir. Sonrasında tabiatın içinde yaşadığı ilâhî ân'ı kurgulamaya devam eder:

Giderim şî'r-hân olup ederek

'Aks-i nağmemle dağları gûyâ

Lahn-ı Dâvûd'u andırır bu sâdâ

Böyle vâdiye bir Kelîm gerek (Muallim Naci, 1303: 71).

Şiir söyleyen şair, bu nağmenin dağlara çarpıp geri gelmesini Hz. Davud'un güzel sesiyle eşleştirir. Hz. Davud, Zebur okuyup Allah'ı zikrettiği sırada dağlar da bu güzel ses iştirak edip Allah'ı tespih eder (Sad: 18). Bu yönden kendini Hz. Davud'a benzeten şair, böyle ilâhî yüceliklerle dolu vadide bir “Kelîm”in olması gerektiğini söyleyerek aslında “Kelîm” olarak kendini işaret eder.

Ebedi Bir Saniye adlı şiirinde melankolik bir halde yalnız başına “sahraya, dağa” çıkan Hâmid, dağdan gördüğü manzara karşısında etkilenir. İnsandan arınmış bu manzarayla baş başa kalırken yaşadığı deneyim ve manzaranın görüntüsü şairi “vahdet”e ulaştırır. Allah'ın varlığını dağdan gördüğü görüntü ile müşahede ederken görüntünün üzerine hayallerini inşa eder:

Sessiz bir âh-ı bang-ı mahşer

Dağlar taşlar yürürdü muğber (A. Hâmid Tarhan, 2013: 236).

Şair, içinde bulunduğu zaman ve mekânın etkisiyle kıyamet anını yaşıyormuş hissine varır. Sanki o anda İsrâfil, Sûr'a üflemiş ve çıkan ses de sessiz bir çığlık şeklinden dağları ve taşları yok etmiştir. Tek başına, manzaranın ortasında ilâhî yüceye ulaşan şair, nesnel yüce olan dağların Allah'ın kudreti karşısındaki acizliğini Kur'an'ın ilgili âyetlerine gönderme yaparak açıklar. Görüntünün yüceliği karşısında acizlik hissine

kapılan Naci’de ve Hâmid’de aynı tarz duygulanmanın olduğunu görürüz. Acizlik itirafı olan kıyamet sahnesi sanki içinde buldukları anda ve aniden oluyormuş hissine kapılırlar. Gerçi verdiğimiz her iki beyitte de dağın yüceliği genel olarak tabiatın yüceliği içerisinde değerlendirilmelidir. Yani tabiatın yüceliği içerisinde dağlar, ilâhî yüceliğin ihtişamını göstermede araç olarak kullanılırlar. Her iki beyitte de tabiatın devinim içerisinde olduğu ve bu döngü içerisinde ilâhî sonsuzluğa ulaşıldığı ifade edilirken gözün yücesi olarak dağın aslında gayb âleminin yücesinin yanında yok olacağı İslâmî bakış açısıyla verilmeye çalışılır. İlâhî yüceye ve bundan doğan sonsuzluğa erişilirken doğanın devinimi ve bunun üzerine yüklenen hayal, korkuyla birleşir.

Hâmid’in Hindistan tecrübesi ona romantik hissiyat noktasında şairiyetine katkıda bulunmuştur. Hindistanın egzotik tabiatı ve bu tabiatın ona verdiği yücelik hissini şairin hususi mektuplarından da izleyebiliyoruz. Namık Kemal’e yazdığı bir mektupta Hindistan’daki dağları ve kendine verdiği hissiyatı şöyle aktarır: “Tebdil-i hava için Bombay’dan civardaki dağlara nakl-i mekân ettim. Himalaya silsilesinden bir parça diyebilirim, o kadar yüksek. Fikr-i şairanenin vatanına ise pek yakın, gözüm melekleri arıyor, gönlüm Allah’a açılıyor.” (Enginün, 1995: 359).

İsmail Safa, *Füyuzât-ı Bahâr* başlıklı şiirinde bahar mevsiminin tabiatı canlandırmasını anlatırken, şiire uzaktan fark ettiği bir dağ görüntüsü ile başlar:

*Bir dağ göründü gözlerime işte dûrdan
Yok farkı ey Kelîm bunun şimdi Tûr’dan*

*Bir dağ değil o cânib-i maşrıkta ebr imiş
Sina gibi mühîb görünmekte nûrdan* (İsmail Safa, 1308: 140).

Yücenin müşahede edilmesinde görme ve yalnızlık en önemli faktördür. Göz ile nesne deneyimlendikten sonra şair, romantik bir duyuşla nesnenin kendisinden ziyade imgelemindeki görüntüsünü vermek için duyularını ön plana çıkarır. İlk mısradaki “göründü gözlerime” vurgusu, içinde bulunduğu hâli, gerçekliği bilinçli şekilde ön

plana çıkarma kaygısını taşır. Uzaktan, belli belirsiz ama yüce bir görüntü şaire dağ gibi görünür. Yine dağın yüceliği, Hz. Musa kıssasına telmih yapılarak verilir. Bu yüceliğin kaynağı Allah'tır. Fakat bu görüntü yanılısamadan ibarettir. Çünkü uzaktan bakılan, dağ gibi duran, güneşin doğduğu tarafta bulunan görüntü aslında buluttur ve azametini Tûr dağı gibi nûr saçmasından alır. Şair, uzaktan gördüğünü sandığı yüce dağ manzarası karşısındaki coşkusu ve yoğun ışığın etkisiyle rahmanî bir sonsuzluk duygusuna kapılır. Burke, yücelik duygusunu oluşturan etmenler arasında ışığı da ekler: “(...) doğrudan göze gelen, güneş ışığı gibi bir ışık, duyuyu etkisiz hale getirdiği için muazzam bir kavramdır.” (Burke, 2008: 83). Aslında bir bahar sabahında güneşin doğuşunu anlatmak isteyen şair, bu olaya manevî bir kimlik kazandırma amaçlı görüntüyü yanılısamalarla soyutlaştırmaya çalışır. İlk olarak görülen dağın Tûr dağına, güneş ışıklarının nûra ve sonunda bulutun Tûr dağına benzetilmesi bu durumun göstergesidir.

Kühâsâr başlıklı şiirde Ömer Ferid, dağların yüceliğini Allah'ın yaratma kudretiyle açıklar:

*Hele bir bak şu karlı kühsâra
Ne belîgâne levhâ-yı fitrat
Manzarımda o hâl pür dehşet
Bâ'is-i i'tilâdır efkâra
Halka-yı raks-ı mehveşân-âsâ
Düş ber düş olur bikâ' u tilâl
'Arz ederler hüdü'ya bî ihmâl
Resm-i takdîs u vaz' şükr ü senâ*

Alelade bir dağın karşısında konumlanmış izlenimi veren şair, okuyucuyu da bu görüntünün içine çekmeye çalışır. Görülen manzaranın güzel bir yaratılış tablosu olmasının sebebi dağların karlı hâlinin yüce ve korkuyla bezenmesidir. Dağların karşısında gözün yüceye, yüceden doğan hissin ise korkuya evrilmesi şairi direkt Allah'ın kudretine ulaştırır. Yeryüzünün heybetli ve yüce varlıkları dağların, Allah'a

boyun eğmesi Kur'an-ı Kerim'in Enbiyâ sûresinin yetmiş dokuzuncu âyetine⁵⁰ gönderme yapılarak verilir. Dağların azameti ve dehşeti karşısında hayal kurma yoluna gitmez, sadece yüce bir manzara olarak algılayarak rahmanî vasfına değinir:

*Vasf olunmaz o dehşet ü heybet
Târ-ı zerrîn şu'le-yi pâki
'Âkis oldukça safha-yı berke
Pür tecellâ-yı Tûr veya gurfe
Eder ol demde cânib-i hâki
İnşilâl-i miyâh pür safvet
Safahat-ı refî' şâhikten
Müjde-restir rebî'-ül-hakktan (Ömer Ferid, 1303: 17).*

Dağın yüceliğini ortaya çıkaran diğer tabiat unsurları güneş ve şimşegin anlık etrafı aydınlatmasıdır. Gece ve gündüzün ışık elemanlarının aynı anda verilmesi mekânın geniş bir zaman dilimi içerisinde anlatıldığını ortaya koyar.

Ahmet Vefa, *Dağlara* başlıklı şiirinde dağların yüceliğinden bahsederek bu yüceliğin Allah'ı hatırlattığını belirtir. Şair özne yüce dağlara güneşin doğmaya yakın olduğu vakitte çıkar. Özellikle bu vaktin seçilmesi mekânın ıssızlığında, karanlıktan aydınlığa geçişte dağların yüceliğinin yakalanması ayrıca insansızlaştırılan vakit ve mekânda dağlarla baş başa kalmaktır:

*Bir seher vaktinde çıkmıştım şu 'âli dağlara
Maşrıkın vermişti zînet renk-i âli dağlara
...
Her taraf pür samt ü hayret bir lisân-ı ma'nevî
Eyliyordu sanki takrîr-i me'âli dağlara ...*

Kalbime bir hüzn-i rûhânî dolar bilmem niçin

⁵⁰ “Biz hüküm vermeyi Süleyman'a kavratmıştık. Zaten her birine hükümler ve ilim vermiştik. Dâvûd ile birlikte, Allah'ı tespih etmeleri için dağları ve kuşları onun emrine verdik. Bunları yapan biz idik.” (Enbiya: 79).

Her ne dem 'atf-ı nigâh etsem şu hâli dağlara.

*Bir tecelli etse yüz binlerce Tûr eyler zuhur
Sevdiğim bir dilberin nûr-ı cemâli dağlara.*

*Vecd ü hâlim var fakat bilmem nasıl bir vecd ü hâl
Kalbimin tesir eder mutlak şu hâli dağlara.*

*Bir hakikat keşfeder gönlüm, nigâh ettikçe ben
Kudretin âsâr-ı i'câzıyla mâli dağlara. (Ahmet Vefa, 1328: 18-19).*

Güneş ışıklarının etrafı aydınlatmasıyla dağların yüceliği daha belirgin hâle gelir. İlk mısradaki dağın zirvesinde tek başına olduğunu anladığımız şair, gördüğü manzara ve tabiatın dinginliği karşısında manevî bir havaya bürünür. Bu manevî havanın aksettiği yer ise tabiata hâkim bakış açısına sahip dağlardır. Dağların yüceliği onda “hüzn-i ruhânî” bir duygu bırakır fakat bu duygunun oluşumunun sebebi bilinmez. Sevgilinin güzelliğinin dağlara yansması ve “tecelli”, “Tûr”, “nûr-ı cemâl” kelime gruplarının bir arada kullanılması dağların kutsalı olan Tûr hadisesini anlatmak/ hatırlatmak içindir. Son beyte kadar dağların yüceliğinin kendinde meydana getirdiği manevî duygunun adını koymayan şair, bu sonsuzluk temayülünün kaynağını Allah'ta bulur. Gözün gördüğü dağın yüceliğinin sırrını gönül, hakikate (Allah'a) ulaşarak kavrar. Bir taraftan “ben” ve “göz”e dikkat çekmek istenirken diğer taraftan da görülenin arkasındaki anlam keşfedilmeye çalışılır.

Ara Nesil şairi Faik Esad'ın, *Bahar Çiçekleri* adlı şiir kitabında yayınladığı *Dağlar* başlıklı şiiri tabiata açılma babında dağları konu olarak seçmesi yeni şiir anlayışına uygun olsa da dağların şairde uyandırdığı duygular eskidir:

*Bu dağlardır beni müstağrak-ı envâr iden dağlar
Bu dağlardır cihânı çeşmime gülzâr iden dağlar*

Bu dağlardır tecellâ-yı cemâliyle idüp sermest;

Beni fart-i meserretle perestiş-kâr iden dağlar

*Bu dağlardır idüp vâsıl safâ-yı vasl-ı cânâna
Bana zevk-i cinânın sırrını izhâr iden dağlar*

*Bu dağlardır şuâ'-i şems 'irfân-ı hakikiyle
Beni hâb-ı girân-ı cehilden bîdâr eden dağlar*

*Bu dağlardır ki etti 'Andelib'i vâsıl-ı maksûd
Bu dağlardır onu 'âşıklara serdâr iden dağlar (Andelib Faik, 1310; 5).*

Şair, özel bir dağdan ziyade genel olarak dağlardan bahseder ve ona göre bütün dağlar ayırt edilmeksizin aynı vasıfları üzerinde taşır. Bu vasıflardan biri dağların azameti ve görünüşünün şairi nûrlara daldırması ve cihanı gözlerinde gül bahçesiymiş gibi göstermesidir. Şiirde geçen “Beni” ifadesini bir kenara bırakacak olursak genel itibariyle şiire klasik edebiyatın söylemi hâkimdir. Misal dağların şairi “müstağrak-ı envâr” etmesi klasik şiirin alışıla geldik soyutlama mefhumlarından birisidir. Yine dağların “gülzâr”a benzetilmesi de gerçeklik açısından abartıdan öteye gitmez. Dağın varlığını deneyimlemeden zihinde var olan anlamlar çerçevesinde şiiri kurgular. Allah’ın varlığını ifade ederken dağın yüceliği etrafında Tûr hadisesini hatırlanacak şekilde “nûr” ifadesinin kullanımı, tecelliyle birlikte dağların başının dönmesi, dağların şairi aşırı bir sevgiyle sevmesi görüntünün ötesindeki manalara ulaşma gayretidir. Şiirde gerek klasik şiirin üslubunun ve kelime gruplarının kullanımı gerekse gerçeklik olmadan soyutlamaya gitme isteği görünen yücelikten ilâha gitmeyi amaçlamaz. Zihinde var olan bir kavramdan soyutlamaya gidilmek suretiyle ilâhîliğe ulaşma hedeflenir. Zira dağ, bu şiirde doğada müşahede edilen bir dağ değildir. Klasik şiirin idealar dünyasının bir yansıması olarak şiirde bahsedilen dağ, “envâr”, “tecelli”, “irfân-ı hakiki” kelime gruplarından da anlaşılacağı üzere Tûr dağıdır ve diğer dağlara da Tûr dağının nitelikleri yüklenir.

Rıza Tevfik’in *Balaban Dağları* adlı şiiri tatil münasebetiyle çıktığı seyahatin mahsulüdür. Şair, bir müddet kaldığı Balaban’ı şu sözlerle tarif eder:

“Gündüzleri dağlara taşlara tırmanırdık; ulu ulu ağaçların gölgesinde dinlenir, yemek yerdik. Ben, gündüzün o hazine-i hilkatin girân-behâ kayalarını mütalaa ederdim. Yed-i Kudret o sâkit dağlardan hiçbir şey esirgememiş. Her güzellik var. Çiçekleri vahşi, fakat pek dilber! Mâhitabı, seheri; gurubu pek ruh-perver! Hâvî olduğu madeniyât “alelhusus bor asit kurum!!” ile açılmamış bir hazine!! Fakat sarp bir vahşet-âbâd olmak münasebetiyle mutalsam bir defîne!!” (Rıza Tevfik, 1312: 340).

Rıza Tevfik, Balaban Dağları’nı güzelliklerle dolu bir “hazine-i hilkat” olarak görür. “Yed-i Kudret” sessiz duran bu dağlardan hiçbir şey esirgememiştir. Bu dağlarda geçirilen zaman ve bu zamanın bölümleri insana huzur verir. Lakin verdiği huzurun yanı sıra korkutucu ıssız bir mekân olarak da sihirli bir hazineye benzer. Tevfik, Balaban Dağları’nı gündüzleri ilmî araştırma sahası, geceleri ise ilhâmın mekânı olarak görür. Çünkü dağların “Her hâli şairane, her tecellisi sahiranedir.” (Rıza Tevfik, 1312: 340).

Rıza Tevfik, *Balaban Dağları*’na Ahmet Vefa’nın *Dağlara* başlıklı şiirinden iktibas bir beyitle başlar:

*Bir hakikat keşfeder gönlüm nigâh ettikçe ben
Kudretin âsâr-ı i’câzıyla mâlî dağlara*

Bu beyitle birlikte şair, şahsî deneyiminin sonucunda dağların ruhunda aksettirdiği duygunun yönünü de çizmiş olur. Dağların azametli duruşundan ilâhî sırta uzanan süreç başlar:

*Taşlarında muntabı’ âsâr-ı edvâr u duhûr
Muntafî her kabza-i hâkinde yüz bin kâinât
Müstetir hâkisterinde nûr-ı seyyâl-i hayât!
Âdeme takrîr-i hikmet eyler en âdî nebât
Bir yeroğlıftir tabî, i’tikâlât-ı suhûr*

*Nerde görsem hâtıra tarih-i kevn eyler hutur
Hâdisât-ı hilkatın sinmiş meâli dağlara!...*

Kâinatın varoluşunu ve mazisini gösteren simgeler arasında yer alan dağların görüntüsü karşısında kendi ile baş başa kalan şair özne tefekkür sürecine girer. Bu süreç şair özneyi dağın yüceliğinin ardındaki ilâhî manaya yönlendirir. Duruşuyla, içinde barındırdığı aşınan kayalarla, bitkilerle, gelip geçen zamanın, “nûr-ı seyyâl-i hayât”ın tanığı olan dağların bu hâli şair özneye “Hâdisât-ı hilkatı” hatırlatır. Böylelikle dağlar varlık âleminin sorgulandığı, ilâhî yüceye ulaşma amaçlı tefekkürün yapıldığı ve devinim hâlinde olan âlemin temaşa edildiği mekândır.

*Mevkii, cism ü alâikten mücerred bir cemâl
Eylemişti pür-safâ bir âlem-i cennet –misâl,
Mâhitâbı titretirdi refref-i lâhûtiyân...
Gölgesinde çamların hâbîde kalmıştı riyâh,
Fikrimi okşardı bir şehbâl-i sevdâ-yı nihân,
Gûş ederdî mahremâne şî’rimi necm-i sabâh,
Cümle mevcûdât ederdî bir güzel ma’nâ beyân;
Fıtratın suret-ger olmuştu cemâlî dağlara!...*

Dağların zirvesi ilâhî olana ulaşmada semavî nitelikler taşır. Dolayısıyla dağın doruk noktası “ben”in, yalnızlaşan insanın maddî olandan ve Allah’la bütünleşmesinin önündeki engellerden azad edecek bir mevkidir. Bu mevkide insan, kendini dünyaya bağlayacak etkenlerden uzaklaşır ve Allah’ın yüceliğinin, güzelliğinin ve rahmetinin sıfatlarını görür. Burada ilâhîliğe uzanma hissi, cennet-vâri bir mekâna tekabül eder. Yüceliğiyle, ebatlarıyla maddî âlemin üstünde, ruhâni yönüyle de semâvî âleme yakın olan dağlar bütün varlık âlemini kendinde gösteren, yaratılış silsilesini içinde barındıran makamdır. İlâhî manaya ve sonsuzluğa ulaşmanın mekânı dağ, zamanı ise gecedir. Gecenin ve dağların ıssızlığı şair özneyi ilâhî manaya daha da yaklaştırır:

*Âlem-i rengîn-i ma’nâdan gece mehtâb ile
İnmiş âgûş-ı cibâle bir cihân-ı ma’nevî!.. (Rıza Tevfik, 2012: 173-174).*

Romantik düşüncede gece, duyarlılığın, dehanın ve ilhamın ortaya çıktığı vakit olması münasebetiyle önemlidir. Fakat zifiri karanlıktan ziyade loş bir ortam romantik sanatçı için daha evladır. Çünkü ışıktan tamamıyla mahrum bırakılan, duygunun kaynağı olan müşahede ve manzara romantiklerde herhangi bir duygu uyandırmaz. Loş ışığın yansıttığı belli belirsiz görüntüler duygunun yoğunlaşmasına neden olur. Şair özenin de mehtaplı gecede dağlardaki manevî havayı yoğun hissetmesi, bu romantik duyarlılıkla ilgilidir. Kuş yuvalarından hatta çağlayanlardan bile sesler kesilmiştir. Gökyüzü de bu sessizliğe eşlik etmektedir. Şairin hayale dalıp sonsuzlukla ve ilâhî olanla hem-hâl olma durumu sabahın olmasıyla dağılır. Bu uyanma ve gerçek âleme dönüş hâli de romantik bir etkidir. Sonsuzu sonluda arayan romantik sanatçı sırlar âlemine dalar, hayal oyunları oynar ama her şeyin bir rüya olduğunun farkındadır. Gerçek âleme geri dönerek yaşadıklarının aslında hayalden ibaret olduğunu belirtir.

Rıza Tevfik'in, Osmanlı-Yunan savaşını sonrası Selanik'ten İstanbul'a gelirken yazdığı *Okçular'da* başlıklı şiirinde dağ, yine varlığın sorgulandığı mekândır:

*Dağlarda misafir olarak bir gece kaldım,
Şâir gibi baktım eser-i hilkaate karşı;
Hülyâlara, rü'yâlara, sevdalara daldım,
Sermest-i safâ oldum o ulviyyete karşı.*

Dağlarda tabiatla baş başa kalan, bu şahsi tecrübeden beslenen şair özne, manzaraya hâkim bakışa sahip olan dağlardan “eser-i hilkaat”i müşahede eder. Dağın konumu ve yüceliği, manzaranın ulviyetle dolu oluşu şair özenin hayallere dalmasına sebep olur. Ulviyet ve yüceliğin timsali olan dağlar asude bir şekilde sessiz ve sakin durmaktadırlar. Bu noktadan sonra dağdan gördüğü diğer tabiat öğelerinin üzerine yoğunlaşır. Görülen tabiat öğeleri ve dağlar nesnel olarak tasvir edilmez. Görüntüler uyandırdığı hayallerin içinde eritilir. Bu hayaller içerisinde nesnel varlıklara insanî özellikler verilerek tasvir edilmeye çalışılır. Vakit yine gecedir. Zaman ve mekânın uyandırdığı hisle mutlak varlığa uzanma temayülü görülür. Şair özne yine tefekküre dalar ve görülenin arkasındaki sırra odaklanır:

Müstağrâk-ı fikret! O gece ben o cihânın

Dîdârına baktım nice varlıkları sezdim. (Rıza Tevfik, 2012: 148-149).

Rıza Tevfik, dağları ilâhîliğe ve sonsuzluğa ulaşmada bir merhale olarak görür. Her ne kadar şairin dağlarla olan karşılaşması şahsi müşahedeye dayanmış olsa da şair görünenele ilgili herhangi bir tasarrufta bulunmaz. Manzara onun için hayallere açılan kapıdır ve böylelikle görüntünün ötesine geçmeye çalışır. İlâhî varlığa ulaşmak için dağlarda bulunurken mekânın ıssızlığından, sessizliğinden ve tanrısal bakışa imkân veren yüceliğinden yararlanır. Bu duyarlılığı yaşamak için kendiyile baş başa kalan şairin seçtiği vakit gecedir.

Emin Feyzi, *Heykel-i Aşk*'ta dağın engin ve yüce duruşunda ilâhî mananın olup olmadığını sorduktan sonra dağın bu duruşunun sebebini ilâhî kudretle ilişkilendirir:

Hareketsiz niçin şu dağ duruyor?

Yok mu tab'ında hiç meâsir-i aşk?

Görünür onda çok menâzır-ı aşk;

Belki bir emre intizâr ediyor

Tasavvuf düşüncesine göre evren aşk üzerine yaratılmıştır ve canlı-cansız tüm mahlûkat Allah'ın tecellisinin mahsulüdür ve bu sebeple daima Allah'ı tespih eder. Dağların görüntüsü, hareketsizliği, Allah'ı tespih edemeyecekmiş gibi duruşu şaire bu yaratılış tasavvurunu yani dağlarda “meâsir-i aşk”ın olup olmadığını sorgulattırır. Bu kısa tefekkürün ardından karşısında bulunduğu dağda birçok “menâzır-ı aşk”ın görüldüğünü söyleyerek bunun ortaya çıkmasının Allah'ın emriyle olabileceğini ifade eder. Yüce ve hareketsiz gibi duran dağ için Allah'ın kudretinin simgesi olması sebebiyle için “Heykel-i Aşk” imgesini kullanılır.

Şair dağların yüceliği ve büyüklüğünü “mevc-i münce mid”e benzetir ve yaratılış silsilesinden bahseder. Evren yaratılmadan önce su ile çevrilidir ve dalgaların yükselmesiyle dağların meydana geldiğine vurgu yapar. İlk yaratılan unsurlar arasında

olması bakımından dağlar, evrenin yaratılışına en başından şahitlik etmiştir ve engin, yüce duruşuyla akıl erdirilemeyen sırra müstağrak Allah'ın hikmetleri arasındadır:

Şu cebel muhbir-i tabiattır;

Bize tarih-i kâinât okuyor;

Hâdisât-ı cihâni bildiriyor;

Tabakâtı kitâb-ı hikmettir. (Emin Feyzi, 1327: 88).

Dağların yüceliğinin bir diğer yönü ise zirvesinden akan suyla yaşamın devamını sağlaması ve âleme bereket yaymasıdır. Bu durağan, heybetli dağdan gelen yaşam kaynağı Allah'ın cömertliğinin göstergelerindedir. Dağları “Heykel-i Aşk”a benzeten şair, onun yüceliğinin arkasında/özünde Allah'ın kudretini, cömertliğini görür. “Şu cebel”, “şu selâsil şu muhteşem dağlar”, “Nakş-ı dâmân-ı kûhu seyredelim” ifadelerinden şairin dağın karşısında bulunduğunu izlenimi ediniriz. Lakin bu müşahede ve hayallerin çok suni olduğu da ortadadır.

Ali Ekrem, “Midilli'nin en yüksek dağı” dipnotunu verdiği *Ayasu Dağı* başlıklı şiirinde dağın yüceliğinden yola çıkarak Tanrı-insan münasebetini ortaya koyduğu gibi ilâhî yüceye ulaşmayı hedefler:

Sokulmuş âsumânın sîne-i ârâmına gûyâ

Cebîn-sây olmuş ezyâl-i kebûd lâ-tenâhîye;

Görür pervâzını eflâkiyânın cevvi-i sâfide,

Bakar merrât fevcâ fevc âsâr-ı ilahîye

Sanırsın muhtefî kalbinde bir kabir-i semâ-pâye,

Çıkar gûyâ lisân-ı ebkeminden bir büyük ma'nâ,

Döker ezyâline 'ummân şeb hâlinde bir sâye,

Uyur 'ulvi hayâl-i samtı âğûş-ı feyâfide,

Yazılmış cebhe-i tâbânına bir âyet-i kübra,

Güneş başlar onunla kudret-i mevlâyı tahmîde, (Ali Ekrem, 1327: 69).

Ayasu Dağı'nın gökyüzüne uzanmış zirvesi şair özneyi hayallere, sonsuzluk hissine sürükler. Dağı yücelik mertebesine çıkararak unsur dağın yüksekliğinden dolayı ilâhîlik vasfı bulunan semaya yakınlığı ve Allah'ın yeryüzünde yarattığı varlıkların geniş bir bakış açısıyla görülebileceği merkez olmasıdır. Bunun yanı sıra şair öznenin tasvirlerinde antropomorfik özellikler de taşıyan Ayasu Dağı, bir nevi ilâhî sırta erişme yolunda olan varlık izlenimi verir. Ebedî duran kütlesi, konuşmayan lakin bütün yaradılış ve ilâhî sırlara vakıf olan bir yapıdadır. Dağın kendisi ulvi olduğu gibi çöllere düşen gölgesi de ulviliği, yüceliğin göstergesidir. Güneş ışıklarının Ayasu Dağı'nın doğu cephesine yansması ve devamında bu ışık kaynağının dağın yüksekliğini de aşır çevreyi aydınlatması yaşam döngüsünün ve Allah'ın kudretinin simgesidir.

Servet-i Fünûn estetiğine bağlı Faik Âli'de dağlar mistik bir form içerisinde ele alınır. *Benim Semâ-yı Hayâlim* şiirinde bir abide gibi duran yüce dağlar sessizce yeryüzünde Allah'a dua ederler:

Yükselirdi cibâl-i âbidenin

Cevde hâmûşi-i münâcâtı (Faik Âli, 1324: 46).

Şiir; deniz, sahil, ay, yıldızlar ve dağların içinde bulunduğu tabiat elemanlarının şair özneye uyandırdığı duyguların ifadesi ile başlar. Bir gece vakti, insandan arındırılmış tabiat içerisinde şair özne tabiat elemanlarının gizemli seslerini sezer ve ruhuyla bütünleştirir. Böyle bir bütünleşmeyle hareketsiz, hissiz gibi duran dağların “hâmûşi-i münacatı”nı duyar. “Cibâl-i âbide” imgesi hem dağların yüceliğini hem de devam eden mısra ile birlikte dağların ilâhî vasfını ifade eder.

Bir Şeb-i Mâzi başlıklı şiirde de yıldızlı bir gecede ibadete çağrılan şair, ufuklar ve denizle birlikte dağın nûr dolu ve ilâhî bir sessizlikle secdede olduklarını duyumsar:

Derhâl icâbet ettim: ufuklar, deniz, cebel

Bir samt-ı pür-ziyâ ile, bir samt-ı rûh ile

Varmıştı bir sücûd-ı medîd ü müselsele

Kâinat, “ma’bed-i mu’azzama”ya benzetilerek yalnız canlıların değil; gökcisimlerinden suya, Zühre yıldızından yeryüzündeki cansız varlıklara kadar bütün mevcûdâtın Allah’a ibadet etmesine şahit olunur. Evren bir döngü içerisindedir ve bu âlemde bütün varlıklar Allah’a ibadet eder. Dağ ve minareler gibi yüce, gök cisimleri gibi hem yüce hem de ışık saçan varlıkların ihtişamlarına rağmen Allah’a boyun eğmesi şair öznenin de ruhunu sonsuzlukla bütünleştirir:

*Biz sermediyet-i ezeliyeyle aşinâ;
Taşlar, deniz, nebât,
Evler, minâreler, cebel, ecrâm-ı rûşenâ,
Her şey yerinde vakf-ı ‘ulüvv-i murâkibât
Fânî bu benliğimden o şeb büsbütün cüdâ,
Oldum muhât-ı lâ-yetenâhiyyet-ı semâ* (Faik Âli, 1324: 108-109).

Fâik Âli, dağları ayrı bir konu olarak ele almayı tabiatın özünü teşkil eden diğer doğa elemanları ile birlikte düşünerek manevî bir lisan, mistik bir duygu yakalamaya çalışır. Dağlar, denizler, gök cisimleri bu manevî hava içerisinde sonsuzluğu çağrıştıracak elemanlardır. Aynı durumu *Tulû’dan Evvel* başlıklı şiirinde de görmek mümkündür:

*Çemenler, cûylar, kuşlar bütün leb-ber-leb-i ülfet;
Deniz, fikret-nümâ, kühsâr, dûş-â-dûş-ı ‘ulviyet;
Eder mechûl bir ses, bir sadâ-yı ma’nevî da’vet
Ufukdan ‘âlem-i sahrâya, sahrâdan bevâdîye.* (Faik Âli, 1324: 56).

Kâinatın şiirini yakalamaya çalışan Fâik Âli’de (Kaplan, 2009b: 131) doğanın yücelikleri ilâhî sonsuzluğun birer parçasıdır. Dağlar bu sonsuzluğu hatırlatan “dûş-â-dûş-ı ‘ulviyet”tir. Âleminin bütününü saran manevî bir lisan duyar. Şiirde, nesnesi yücelik olan maneviyata/sonsuzluğa ulaşma iştiağı bulunur.

Tanzimat Dönemi şairlerinin dağın yüceliği karşısındaki tavırları Allah’ın varlığı ve birliğini müşahede edecekleri, bu yüce ilâhî manaya ulaşmada araç olarak kullanabilecekleri hislenmeye tekabül eder. Bu durum ilerleyen zamanlarda –Fâik

Âli'de olduğu gibi- tabiatın ruhunda var olan sırrın yakalanmaya çalışılmasıyla diğer yandan da bu sırrın dolaylı olarak Allah'la ilişkilendirilmesi şeklini alır. Modern Türk şiirinde dağın yüceliğinin Allah'la olan ilişkisi, klasik şiirdekenden farklılıklar arz eder. Klasik şiir, zihinselliği ve mazmun dünyası içerisinde mitolojik ve dinî kökenli, ideal olarak vasıflandırılmış dağları kullanılırdı. Eğer şair dağı kullanacaksa hele ki Allah'ın varlığı ve birliğine işaret edecekse özellikle tecellinin yaşandığı Tûr (Sina) dağından bahsetmesi gerekirdi. Çünkü sanat ilâhî bir mana taşımakta ve sanatçı da bu ilâhî manaya uygun eserleri geçmişin terbiyesiyle vermek zorundaydı. Modern Türk şiirinde ise şair herhangi bir dağın yüceliğini ilk önce romantik bir yaklaşımla hissettikten sonra yücelik içerisinde Allah'ı bulur. Tabi bu yöneliş romantizmin temel estetik görüşü olan deneyimden doğduğu gibi, bu akımın önde gelen isimlerinin etkisiyle yahut tabiata açılmadan sadece görsel deneyimden yola çıkıp tablo yahut resim üzerinden de doğabilmektedir.

Yenileşme aşamasında Türk şiirinin, ideolojik söylemini besleyen gerçekçilik anlayışından vazgeçip bireysellik adına Batı'da etkisi sönmüş olan romantik estetiğe meylini belki biraz da romantizmin düşünce dinamiklerinde aramak gerekir. İlk dönem romantizmin tabiatı yüce ve güzelliklerin kaynağı olarak aldıktan sonra bunun üzerine duyguyu, geçmiş zamanların görkemli tarihini ve en önemlisi de dinî hassasiyeti ekler. Gerçi romantizmin Tanrı düşüncesi ve Tanrı-tabiat ilişkisi Türk şairlerinin algıladıkları biçimden farklılık taşır. Ricarda Huch romantiklerin Tanrı-tabiat ilişkisini şu şekilde ifade eder: “Tanrı onlar için bir ruhtur, ama bu yüzden de doğasız değildir, nasıl insan Tanrı'nın suretinde, bedensiz olmadan yaratılmamışsa, Tanrı da doğasız pek düşünülemez. Doğaya, ruhsallık yönünde bir tutunuş, aslında romantiktir ve her alanda gözlenebilir.” (Huch, 2005: 310). Dağlar vasıtasıyla tanrısallığı, ruhun sonsuzluğa erişimi olarak düşünen romantiklerin aksine özellikle hâlâ dindar kimliğini koruyan ve geleneğin terbiyesiyle yetişmiş Tanzimat ikinci nesil şairleri, dağların uyandırdığı yücelik hissinde genelde bir ilâhîlik arar ve bu ilâhîlik arayışı Allah'a ulaşmakla neticelenir. Romantik düşüncenin Türk şairlerine modern edebiyatın kapısı aralmasına yardımcı olacak en önemli katkısı öncelikle gözün değerini, nesneye karşı alınacak konumu göstermesinde yatar. Böylelikle bilgi ve hissin bileşimi sağlanır. Bu noktada yine Huch'ın sözleriyle ifade edecek olursak: “Romantiklerin başarısı, doğanın birliğini

bozan bilginin yine de onun selameti ve daha yüksek bir basamaktaki yeniden birleşmesi için gerekli araç olduğunu fark etmeleri idi.” (Huch, 2005: 68). Dolayısıyla geleneksel düşünceye hâkim Tanzimat ikinci kuşak şairlerinin dönemin yükselen akımı realizmi değil de ışığı sönmüş romantizmi benimsemelerinin sebebinin yenileşme adına romantizmin bilgi/müşahede yönünü kullanarak üzerine klasik şiirden alışkın oldukları ama bireyselliği ön plana çıkaracak hayalleri inşa etmek istemeleri şeklinde değerlendirebiliriz. Örneğin; ne kadar şairin işaret sıfatlarıyla, zamirlerle, duyularla dağın karşısında bulunduğu izleniminin verilmesi romantik bir tavrırsa, dağın görüntüsü üzerinden kurgulanan imgelerde genellikle Tûr dağına gönderme yapılması da o kadar klasik bir tavidir. Yani hayallerde hâlâ klasik şiirin izleri devam etmektedir.

Görünen varlığa mana vermeye, ruh üflemeğe çalışan romantizmin yüce karşısındaki dinî hissiyatı ruhun sonsuzluğuyla bağlantılıyken bu dönem Türk şiirinde ise Allah’la ilişkilidir. Dağın yüceliğinin manası ilâhî sırları barındıran bir konumundan doğar ve daima Allah’ın varlığını hatırlatır. Mehmet Kaplan da bu temayülü şu şekilde ifade eder: “Tanzimat devri yazarları tabiat fikri ile Tanrı fikrini “kudret” kelimesi içinde birleştirmeye çalıştılar.” (Kaplan, 2012d: 249). Gerçekten de dağın karşısında bulunan yahut dağın zirvesinden tabiatı izleyen şairin hissiyatı, yaratılanlar üzerinden bir yaratıcıya ulaşma amacıyla gördüğünü Allah’ın hikmetine ve kudretine bağlama çabasına dayanır. Gözleri açılan ama hâlâ geleneğin o koca birikimini omuzlarında hisseden şair için dağın yüceliği Allah’ın yüceliğini hatırlatmak için vardır. Aslında dağın heybetli görünüşünden etkilenen ve sonrasında hayrete kapılan şair bu duygudan çıkmak için gördüğünü bir sebebe bağlama zarureti hisseder. Bu yüceliğin sahibi, âlemlerin de sahibi olan Allah’tır. Şair bunu yaparken de soyutlamaya giderek yaşadığı deneyimin ve görüntünün uyandırdığı hisse tercüman olabilecek dağla ilgili âyetlere ve kıssalara müracaat eder. Bu minvalde seçilen âyetler genellikle Hz. Musa kıssasının bulunduğu Tûr hadisesinin yaşandığı olaya, dağların Hz. Davud’a itaat etmesine ve Allah’ın kıyamet gününde azametli duran dağları bile un ufak edeceğine dair âyetlerdir.

Dağın yüceliği ve sonunda Allah’ın kudreti karşısında bu nesnel yücenin acizliği genellikle Tûr hadisesiyle anlatılır. Dağın yüceliğini Allah’ın kudreti içerisinde kurgulamaya çalışan şairin içinde bulunduğu vakit çoğunluk güneş ışınlarının

yoğunlukta olduğu ve etrafı aydınlattığı vakittir. Aydınlık görüntü karşısında peşinen kabul edilmiş ilâhî kudretin yüceliğinin göstergesidir. Gecedен aydınlığa doğru dağlarda konumlanan şair ise ilk olarak etrafın sakinliği içerisinde tefekkür sürecine girer. Dağlarla birlikte tabiatın o gizemli sesini duymaya çalışır ve tefekkür sonrasında gün ışınlarının dağın ardından doğması ile dağın yüceliğinden ilâhî yüceliğe ulaşır. Burada bilinç, romantiklerde de olduğu gibi gün ışınlarıyla birlikte bir aydınlanma hâline girer.

3.1.2. İhtişam Alanı Olarak Dağ

Tabiatın romantiklerce ilgi çekici bulunmasının nedenleri arasında insandan bağımsız yapısı ve bu yapının güzelliklerinin, yüceliğinin yaratıcı dehayı beslemesi sayılabilir. Kara parçası olarak dağların yükseltisi, şeklindeki düzensizliği, tabiatın yeryüzü ve gökyüzü elemanlarıyla organik ilişkisine bağlı olarak görünüşündeki yüceliği, dağları ihtişam alanı olarak karşımıza çıkarır. Burke’de yüce nesnelere, yüce olarak görülmesindeki bir başka kaynağın ihtişam olduğunu söyleyerek şu ifadeleri kullanır: “Kendi başlarına şahane ya da değerli olan şeylerin bolluğu muhteşemdir.(...) Görünürdeki düzensizlik ihtişamı artırır.” (Burke, 2008: 81). Avrupa’nın en büyük dağ silsilesi olan Alpler, romantik yazarlar tarafından muhteşemliğin örnekleri arasında gösterilir. Hatta romantik dönemde “Alpler’i geçerek İtalyan ovalarına varmak’ romantik şairler için ‘Yüce’nin en mükemmel örneğini oluşturmuştur.” (Thomas 2008’den aktaran Öztürk, 2010: 185). Tabiatın bu görsel ihtişamlı mekânını misal Wordsworth “ilgi çekici” olarak bulur. Keza Lamartine’den Byron’a kadar Alpler’in manzara içindeki azameti romantik şairlerin ilhamını besler.

İhtişamlı görüntülerin şiirin malzemesi olarak kullanılması diğer taraftan dil ve üslubunda buna uygun kurgulanmasını sağlar. Böyle bir görüntünün aktarımı tasvirlerin canlılığını, perspektifi ve pitoresk fikrini de beraberinde getirir. Özellikle resim ve edebiyatın teknik yönden birbirlerine yaklaştığı bu dönemde şiirde ihtişamlı mekânın anlatımında resmin perspektif ve manzara fikrinin uygulanmasından yararlanır. Resim gibi şiir düşüncesiyle görüntünün ihtişamı dilin ihtişamıyla bütünleşmesi gerekir ki ân’da yakalanan ihtişam en iyi biçimde yansıtılsın. Bu noktada dağın ihtişamı öznenin

bulunduğu konuma göre değişiklik gösterir. Dağın karşıısında konumlanan özne için dağ ihtişamın kendisi, dağın yamaçlarından/zirvesinden manzaraya bakan özne içinse dağ ihtişamın aracıdır.

Muallim Naci, *Dağ Başı* başlıklı şiirinde dağın zirvesinden manzaraya bakar. Dağın zirvesinden gördüğü manzarayı ilk olarak gerçek mekân duygusuyla ele alan şair, manzaraya yoęunlařtıķa aslında gördüğü manzaranın yanılısamadan ibaret olduğunu ifade ederek bu gerçekliği cennete benzetir:

Her manzara-i nazar-firbin

Bir cennetidir dil-i garbin

şiirde ihtişamlı görüntü dağın zirvesi, duyularla algılanan gerçek mekân ise bu ihtişamlı görüntünün bahşettiği yanılısamadır. Dağların ihtişamı “mşerref’l-ferş” olarak tasvir edilirken yine cennet tasavvuruna gönderme yapılır. Cennet imgesi burada dağın verdiği hissiyatla ilintili olarak güzellik, ferahlık, bolluk ve bereket şeklinde kullanılır:

Sensin bugün ey mşerref’l-ferş

Cennetlerin ortasında bir arş

Dağın ihtişamı karşıısında duyulan hayranlık, melankolik hâlin bitişine ve i huzurun bulunmasına yol açar. Dağın zirvesi maddi ve manevî ferahlığın bulunduğu yerdir:

Gelmekte ferah dil-i hazne

Bulmuş gibi sende bir hazne

Yok yok, olamaz o genc-i irfân

Hem-mertebe-i hazne-cyân

Gevher mi arar değil midir ayb

Dil kendi iken haznet’l-gayb

*Gencîne bulan gönül değıldir
Sen buldun onu, hazîne dildir*

Lâkin yine ey latif kühsâr

Lütfunladır inbisât-ı efkâr (Muallim Naci, 1303: 132-133).

Dağın ihtişamının verdiği gönül ferahlığından bahseden şair daha sonra tefekkür sürecine girer. İlk olarak bu ihtişamlı mekânın verdiği duygu üzerinden bulunan gönül ferahlığının biçimini sorgulamaya başlar ve gayb âlemine dalar. Aslında manevî olarak huzura kavuşmanın, hakikatin kaynağının yerinin gönül olduğu kanaatine varır. Sonra tekrar dağa odaklanarak bu tefekkür hâlinde çıkar. Tefekkür hâlini “inbisât-ı efkâr” olarak görürken efkârın dağılmasını sağlayan sebep ise dağın yüceliğinden doğan güzel görüntüsüdür.

Dağların ihtişamını nesnel olarak ortaya çıkarmak için görme bilincinin ve bu bilinçten doğacak tasvirin ön plana çıkması gerekir. Çünkü bir fenomen olarak dağların görüntüsünü özümsemek, ona dikkatlice bakmayı gerektirir. Görüntünün içselleştirilmesinin temelini ise gözün algıladığı görüntünün imgelerle işlenmesi ve bu görüntünün hazzı tetikleme oluşturur. İhtişamın duyumsanmasında ilk olarak görme sonrasında da nesnenin verdiği haz etkilidir. Modern Türk şiirinde gözün yöneldiği ilk mekân tabiattır ve dikkat edilirse gerçeklik âleminin nesnesi olarak dağların işlendiği şiirlerde de görmeye ayrıca vurgu yapılır ve bireyselliğin kapıları aralanmaya başlar. İsmail Safa da *Dağlara* başlıklı şiirinde dağların yüceliği ifade ederken hem “ben”i hem de “ben”in bu görüntüden aldığı hazzı ön plana çıkarır.

Düş ber düş-ı teselsül, serapâ bir i'tilâ

Gözlerim bakmakla doymaz böyle 'âli dağlara

Tabiat elemanlarını işlemeyi Batılı ediplerden öğrenen Türk şairlerinin çok azı öykündükleri ediplerin bu türden eserleri verirken yaşadıkları tecrübeleri yaşamışlardır. Ayrıca geneli İstanbul'da yaşayan Tanzimat ve Servet-i Fünûn nesillerinin bu tecrübeyi yaşayacakları alanlar da mevcut değildir. İstanbul coğrafi olarak küçük tepelerden

kurulmuş, rakımı düşük bir şehirdir. Dolayısıyla şairlerin İstanbul'da dağ görme olasılıkları yoktur. Bir yandan devlet memurluğu da yapan çoğu şair dağları ancak bu memuriyetleri sebebiyle İstanbul dışına çıktıkları zaman görürler. Misal Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde dağ özellikle Hindistan seyahati sonrasında yazdığı şiirlerde fazlaca yer almaya başlar. Keza Muallim Naci'nin Nusaybin'den geçerken bir dağla karşılaşmasını anlattığı şiirinde üsluptan da anlaşılacağı üzere bu deneyimi yaşadıklarını gösterir. *Dağlara* şiirinde ise şairin dağlarla olan ilişkisi ve bu görüntüden aldığı hazzın kaynağının daha çok bir resim yahut tablo üzerinden olması muhtemeldir. Çünkü dağlarla ilgili karşılaşma anı veya bunu bize gösterecek imge yoktur. Baştan dağların yüce görüntüsünün altında "mazmun-ı ulvî" olduğunu kabul eden şairin "fıkr ü hayâli"nin dağlara meyli bu ön kabul ediş dolayısıyladır. Diğer tabiat elemanlarına göre dağlar şairin imgelemine besleyen yegâne tabiat elemanıdır. Bunun sebebi dağların "pür-ma'âli" olmasıdır:

Olmasa dağlarda bir mazmûn-ı ulvî mündemiç

Meyl eder mi şâirin fıkr ü hayâli dağlara?

Her hayâl-i şâirânem dağların mahsûlüdür

Pür-ma'âli dense lâyıktır şu hâlî dağlara

Hayli şeyler söyledim sahrâlara, vâdilere

Hayli şeyler söyledim ben lâubâli dağlara

Dağların ulviyeti efkârımı i'lâ eder

Eylerim şiirimle ibrâz-ı ma'âli dağlara

Dağ başında ey Safâ bir feyz-i cûş-â-cûş ile

Bir gazel yazdım ki aittir malî dağlara (İsmail Safa, 1308: 145-146).

Ahmet Vefa ve Şevket Gavsî'nin dağları konu aldığı şiirlerinde dağların ihtişamı duygulara seher vaktinde akseder:

Bir seher vaktinde çıkmıştım şu 'âli dağlara
Maşrıkın vermişti zînet-i renk âlî dağlara (Ahmet Vefa, 1328: 18).

Bir seher vaktinde inmiştim şu 'âli dağlara
Söylüyordum 'aşk ile mâlî ma'âlî dağlara (Şevket Gavsî, 1308: 26).

İki şiirin kelime grupları ve üslubu büyük benzerlikler taşımaktadır. Aslında dağları konu edinen şiirlerin özellikle üslup açısından birbirinden farklı olmadığını söylememiz gerekir. Bu tarz üslubun ilk kullanıcısı İsmail Safa'dır. İsmail Safa'nın *Dağlara* başlıklı şiiri bir nevi dağlarla ilgili yazılacak şiirlerin hem başlığıyla hem konusuyla hem de üslubuyla ilk örneğidir. İhtişamlı görüntü Burke'ün de dediği gibi özünde "tutku"nun zeminini oluşturur (Burke, 2008: 61). Yücenin ihtişamından doğacak tutku için ışığın ve sessizliğin var olması gerekir. Seher vakti, karanlıktan aydınlığa geçişte ışığın ve tabiatın dinginliğinin simgesidir. Dağların ihtişamı karşısında hayranlığı ve görüntünün verdiği tutkuyu hissetme anındaki sessizlik ayrıca vurgulanır:

Bir zamân hayrân u sâmit durduk ama sonradan
Verdik i'lân-ı muhabbetle kemâli dağlara (Şevket Gavsî, 1308: 27).

İsmail Safa, *Midilli* başlıklı şiirinde Midilli'nin göze hoş gelen manzarasından bahsederken bu manzara içinde adanın dağlarına dikkat çeker:

Nazar-firîb manzaran Midilli ey güzel ada
Cebellerin latîftir! Ne hoş liman bu ortada

Yakalandığı hastalık sebebiyle hava değişimi için Midilli'ye giden İsmail Safa, bu şiirinde adaya hitaben adanın tabiatını duyularıyla birleştirerek işler. Adayı çepeçevre saran, bir kale gibi himaye eden dağlardan etkilenir ve dağları mitolojik bir kuş olan Hümâ'nın yaşadığı Kafdağı'na benzetir. Dağların verdiği yücelik duygusunu işlemede her ne kadar gerçeklikten ve deneyimden yola çıkılmış olsa da bu duygunun anlatımı

hâlâ klasik edebiyatın mazmunlarına dayalıdır. Yani tabiata bakış değişse de görüntünün bıraktığı duygunun aktarımı eskidir. Çünkü şair, gördüğü dağın ihtişamını karşılayacak yeni imgeyi bulanmaz ve bunun için geleneğe geri döner:

Nedir o dağlarındaki vakâr-ı i'tilâ-nümâ

Şevâhikindedir senin aransa lâne-yi hümâ (İsmail Safa, 1328a: 74-75).

İsmail Safa, *Yüksek Bir Dağa* başlıklı şiirinde dağın enginliğini ve ihtişamını över. Dağı yüce yapan şey tabiatın dalga, şimşek, fırtına gibi korkutucu ve yok edici elemanlarına karşı azametli duruşudur:

Ey cebel-i şâhik-i afâk-bîn

Alçalarak gâh bulutlar gelir,

Gâh deniz dalgaları yükselir

Yaz kış ider hâkine vaz'-ı cebîn.

Sîne güşâyende-i âfâtsın

Berk ile hem-dest-i musâfâtsın

Sendeki vaz'-ı ceberût-ı mühîb

Dâhiyeler fırtınalar durdurur;

Belli ki zîr-i kademinde durur:

Hârr ü harîs feverân bir lehîb

Kış günü şeyhûhetin eyler zuhûr

Sen yine lâ-kayd mürûr-ı dühûr (İsmail Safa, 1328a: 85-86).

Şiir, dağa hitaben yazılmıştır. Fakat şair, dağın karşısında değildir. Çünkü dağın niteliklerinden doğan tasvirler ân'ın değil geniş bir zamanın ürünüdür. Dağın temel özelliği göğe kadar uzanan zirvesidir. İlk mısradan sonra gelen tasvirlerle bakacak olursak dağın her mevsim gâh bulutlarla, gâh dalgalarla, gâh âfetlerle olan ilişkisi ve son beyitte kış mevsimindeki görüntüsüyle gelip geçen zamana karşı kayıtsızlığı, geniş

bir zaman içerisinde tabiattaki yerini ifade eder. Şair, dağın zamana ve felaketlere meydan okuyan görüntüsünden etkilenir. Fakat bu etkilenme sadece dağın ihtişamını ortaya çıkaran niteliklerin tasviriyle sınırlıdır. Duygular görüntüye dâhil edilmez.

İsmail Safa, *Rü'yada Geşt ü Güzâr* başlıklı şiirinde tren seyahati esnasında gördüğü manzaraları his âlemiyle yoğunlaşarak verir. Şiirin sonunda “Rü'yada ne dehşetli seyâhat” diyerek aslında bu yolculuğun hayal mahsulü olduğunu söyler. Şair nerede olduğunu ve nereye gittiğini bilmez. Vagonda uçarak seyahat eder. Dağlardan, derelerden geçer. Odaklandığı durum gözünün önünden geçen tabiat manzaralarıdır:

*Bilmem bu cihânın neresinden,
Bir hayli dağından deresinden
Gûyâ uçuyordum, gidiyordum;
Mechûl idi serhad-i seyâhat*

Zamansız ve mekânsız bu yolculukta görüntüler çok hızlı geçer. Sahrayı, deryayı uçarak hızla geçen şair dağların üzerinden geçtiği vakit heyecana sürüklenir. Diğer görüntülerden almadığı sonsuzluk hazzını dağların üzerinden geçince alır:

*Uçtukça bu sur'at ile gâhi
Yüksek tepelerden geçilirdi.
Lâkin o ne müdhişti, İlâhî!
Her bir tarafım nâ-mütenâhî;*

Vagonda yalnız olan şair uçurumdan geçerken oldukça korkar. Derken bulutların arasına girince manzara kaybolur. Ardından şair kendini ihtişamlı bir görüntünün karşısında bulur. Bu manzara, güneşin, bulutların, dağ başının aynı karede olduğu nûrlu bir manzaradır:

*Hûrşîd ile ârâste hâver;
Karşımda bulutlar; mütelevvin;
Dağ başları müstağrak-ı zîver;*

Yani bütûn olmuştu münevver. (İsmail Safa, 1328b: 71-72).

Ali Ekrem, *Kûhsâr* başlıklı şiirinde gönül çelen, âşık olunan bir sevgiliye benzettiği dağın ihtişamını tasvirlerle ortaya koymaya çalışır. İsmail Safa'daki kuru tasvirlerin aksine Ali Ekrem dağı işlerken daha hareketli ve canlı tasvirler yapar:

*Bir kûh-ı dil-rübâ ki nişîb ü fîrâzına
Dolmuş vakâr-ı hüsn ile eşcâr-ı sâye-dâr;
Gâhi gelip konar gülerek dûş-ı nâzîne
Ebr-i nevbahâr*

*Bir mürtefi' cebel ki semâ âşiyânıdır,
Ağuş-ı pâkine sığınır meyl-i hâb ider;
Pîrâmeninde bûs-ı leb-i mâhitâb eder
Mahmûr-ı Zühre vakt-i seher mihrîbânıdır
Pür-neşât ü fer*

*Bir kûh-ı pür-vakâr ki dâmân-ı pâkini
Telsîme mevce mevce koşar bahr-ı nağme-hîz
Bekler harîm türbe-i hazrâ-i hâkini
Necm-i şu'lerîz.*

*Bir mübtesim cebel ki semavî türâbına
Saçmış şafak perîleri ezhâr-ı şu'le-ver,
Hep hande hande renk-i bahar iltimâ' eder
Gâhî dolar da mezhere-i gonçe tâbına
Bâd-ı rûh-per*

*Bir kûh-ı münceli ki semâ-pâre-i ziyâ:
Eşcârı şemse karşı temevvüc-nümâ iken
Gelmiş hurûşa zan olunur –mest-i incilâ-
Bahr-i yâsemin*

*Bir kahraman cebel ki riyâh u bevârike
Binlerce yıl göğüs gererek eylemiş sebât!
Gökten eder sehâib-ı zîrine iltifât
Pâyende ra'se ra'se olur mâr-ı sâ'ika,
Haif-i memat*

*'Ulviyyet u letâfet u hüsn ü mehâbetin
Âyîne-i bülendî olan kûhsârını
Mahrûm-ı hüzn eder mi tabi'at dem-i bahar?
Etmez mi bir melâl ile giryân-ı mesârrini?
Var işte bir bucakta perîşân ü zâr,
-Mehcûru tâ ebed-i nazar hubb u şefkatin-*

Bir küçük mezar. (Ali Ekrem 1327: 300-301).

Her kıtada sıfatlarla dağa çeşitli anlamlar yüklenir. Dağ, “dil-rübâ”, “mürtefi”, “pürvakâr”, “mübtesim”, “münceli”, “kahraman”, “ulviyet, letafet, hüsn ve mehâbetin” bir arada bulunduğu “âyîne-i bülend”dir. Bu sıfatlar dağın ihtişamını gösterme amaçlı kullanılır. Dağın görkemi karşısında şair, kederden uzaklaşarak coşkulu bir hâle bürünür. Aslında hazdan doğan bu coşkunun kaynağı sadece dağın kendinden var olan yüksekliği değildir. Dağın; deniz, ağaç, bulut, sema, mehtap, çiçek gibi tabiat elemanlarıyla ilişkisi ve mevsimin bahar olması dağın ihtişamını karşısında hazzın ve sonrasında coşkunun artmasına sebep olur. Bu iç içe geçmiş görüntünün ihtişamını yansıtmak için de ışığa ait “şu'le”, “fer”, “şems”, “iltimâ” gibi kelimeler kullanılır.

Dağı yüce ve ihtişamlı yapan bir başka durum ise dağın dış etkenlere karşı mukavemeti ve bu heybeti her daim koruyabilecek güçte olmasıdır. Güç, Burke'ün de dediği gibi yüce ve ihtişamı meydana getiren etmenlerdendir (Burke, 2008: 68). Dağın hem rüzgâr, şimşek gibi tahrip edici tabiat olaylarına hem de zamanın yıpratıcılığına karşı koyması yüksekliği ve görüntüsündeki düzensizliğiyle bütün oluşturarak kendinde var olan güce işaret eder. Öyle ki yıldırımlar bile dağa düştükleri zaman korkarlar. Dolayısıyla dağda içkin olarak bulunan ulviyet ve heybet; letafeti meydana çıkaran unsurdur.

Dağın ihtişamı tasvir edilirken benzetilen kavramlardan biri “heykel”dir. Heykel nesnel bir suretin temsili olmakla birlikte cansızlık ve hareketsizlik hissi uyandırır. Ali Ekrem, *Zinde ve Mürde* başlıklı şiirinde dağları yüceliğine vurgu yapacak şekilde canlı heykellere benzetir:

Nedir bu cism-i muazzam, bu heykel-i zî-rûh? (Ali Ekrem 1327: 231).

Ayasu Dağı başlıklı şiirinde de dağ yüksek olması dolayısıyla tabiatın ruha huzur veren heykeli ve kibirli yüzüdür:

Mu’azzam heykel-i feyz-i tabi’at, cebhe-i mağrûr! (Ali Ekrem 1327: 69).

Ali Ekrem’in edebiyat sahnesine ayak bastığı ilk yazısı *Resimli Gazete* adlı dergide yayımlanan *Dağ* başlıklı denemedir (Parlatır, 1987: 5). Bu yazıda Ali Ekrem dağların tabiat içerisinde başka bir güzelliğe ve ulviyete mâlik olduğunu söyleyerek dağlar için şu cümleleri sarf eder:

“Şairin çalışıp çalışıp da tasvîrinden âciz kaldığı mahâsin-i ulviye cennetten ayrılmış, âsumânın envârıyla imtizâc etmiş de ağışuna atılmış demek dağın letâfet-i rûh-perverânesini tarif için çok değildir. Hele ulviyetine kürre-i arzın bir köşesi mazhar görülemiyor. Semâ ile münâsebâtı vardır: Bulutların koinuna girer; şemsi, kameri, Zühre’yi der-ağış eder.” (Ali Ekrem, 1307: 88).

Ali Ekrem’in yazı boyunca vurgulamak istediği düşünce de dağların gökyüzünden yeryüzüne bütün tabiatı kucaklaması sebebiyle yüce bir mevkide bulunması ve bu yücelik hasebiyle estetik görüntü oluşturduğudur. Yazının devamında çeşitli vesilelerle Anadolu’ya gittiğini ve buralarda birçok ulvi dağa rastladığını söyler. İlk dağa tırmanışını İstanbul’a bir iki gün uzaklıkta bahar mevsiminde bir köyde gerçekleştirdiğini belirten Ali Ekrem, yaşadığı deneyimi ve bu deneyimden aldığı hazzı şu şekilde izah eder:

“O bitti, daha yüksek bir tepe göründü; ona da çıktık, bir üçüncüsü zuhur etti. Hâsılı böylece yedi sekiz tepe aştıktan sonra âlî, fikir kadar âli bir cebel-i semâ heykel-i arz vücûd etti. (...) Aman Yarabbi, o ne manzara idi! Dağ her taraf dağ!” (Ali Ekrem, 1307: 89).

Ali Ekrem’in zihninde -yaşadığı deneyimin etkisini de katarak- dağın görüntüsü “heykel” misalidir. Ruhsuz bir suretten ibaret olan heykelin değeri estetik görünüşündedir. Bu estetiği yakalayabilmek de görmeyi bilmekten geçer. Ali Ekrem dağların hareketsizliğine karşın onda gördüğü mehâbet, azamet ve letafetten dolayı dağları heykele benzetir.

Emin Feyzi de *Heykel-i Aşk* başlıklı şiirinde dağları ihtişamı ve sabit görüntüsünün ardında birçok sırrı barındırması münasebetiyle heykele benzetir:

*Dağlara mevc-i müncemid demeli;
Çünkü evvel denizdi hep dünya,
Mevc-i cûş mehâbet-i derya,
Hâsıl etti heyâkil-i cebeli.*

...
*Şu selâsil şu muhteşem dağlar
Mazhar-ı zübde-i vakâyi’dir;
Mahzen ü mekmen-i bedâyi’dir;
Ziyneti kalb-i laleyi dağlar.*

*Dağdaki karların şu’aatı
Aks edince ‘uyûn-ı nâzireye
În’itâf eyledinde bâsıraya
Mahv eder dildeki kedûrâtı. (Emin Feyzi, 1327: 88-89).*

İlk kıtada Dünya’nın yaratılışından bahsedilir. Bir benzerini Erzurumlu İbrahim Hakkı’da gördüğümüz bu yaratılış silsilesine göre evvelden suyla kaplı olan Dünya, suların donmasıyla dağları meydana getirmiştir ve dağlar yeryüzünün direkleri

olmuştur⁵¹. Kaynağını Kur'an-ı Kerim ve tasavvuftan alan bu görüş şiirde dağların nasıl meydana geldiğini vurgulamak için kullanılır. Dolayısıyla denizden karaların meydana gelmesi “heyâkil-i cebel”i meydana getirir ve bu dağlar “mevc-i müncemid” olarak görülür. Dağlar hem görüntü olarak ihtişamlıdır hem de dinî göndermeleri bulunduğu için değerlidir. Bu noktada Hz. Musa kıssasındaki tecelliye ve Hz. Peygamber’in Sevr dağında saklanmasına telmih yapılır. Dağlardaki karların yansıttığı beyaz ışık yüceyi ve onunla birlikte ihtişamı ortaya çıkardığı için ışığın yansımalarıyla yücenin uyandırdığı his melankolik hâli dağıtır.

Faik Âli, denize karşı konumlanıp dalgalar karşısındaki duygularını aktardığı *Deniz Kenarında* başlıklı şiirinde dalgaların şiddetine maruz kalan kayaların belirli bir süre sonra bu duruma alıştığını ve bunun sebebinin de dağların hareketsizliğine rağmen yüceliğine ve heybetine bağlar:

*Bu lahza savlet-i emvâca, bî fütur u hirâs
Göğüs geren kayalar sonra eyler istînâs
Cibâl-i ‘âliyyenin heybet-i sükûmuyla; (Faik Âli, 1324: 105).*

Dağların semaya uzanması, manzaraya hâkimiyeti, hareketsiz heybetli duruşu dağların ihtişamından doğan yüceliğini besleyen unsurlardır. Fakat dağları ihtişamını ifade eden tasvirler canlı değildir. Bunun yanı sıra pitoresk ve perspektif tekniği kullanılmaz. Dolayısıyla görüntünün ihtişamı üsluba tam olarak yansımaz.

Dağın ihtişamı karşısında heyecana kapılan şair görüntüyü cennet fikri, yaratılış silsilesi, manzaranın güzelliği ve ışıkla birleştirerek karamsarlık ve melânkolik hâlin dışına çıkar. Böylelikle “ben”in ve “göz”ün ön plana çıktığı beyitlere rastlarız. Her ne kadar dağın ihtişamından “ben” merkezli haz anlatılmaya çalışılsa da dağlarla olan etkileşimin sınırlı kaldığını söyleyebiliriz. İsmail Safa’nın *Midilli*, Ali Ekrem’in ise

⁵¹ Dağların yeryüzünün direkleri olması Fussilet sûresinin 10. âyetinde şu şekilde geçer: “O, dört gün içinde (dört evrede), yeryüzünde yükselen sabit dağlar yarattı, orada bolluk ve bereket meydana getirdi ve orada rızık arayanların ihtiyaçlarına uygun olarak rızıklar takdir etti.”

Ayasu Dağı başlıklı şiirleri haricinde özel bir dağı ele almak yerine dağlar genel bir görüş etrafında geniş zaman diliminde anlatılmaya çalışılır.

3.1.3. Dehşet Mekânı Olarak Dağ

Korkunun ve acının verdiği hazzın eşiğinde görüntü olarak insana ürperti veren, korkuya sebep olan, dehşete düşüren nesnelere yüce olduğunu ifade eden Burke: “Boyutları muazzam olan şeylere, bir de biz arızı dehşet fikrini eklersek, söz konusu şeyler kıyas kabul etmeyecek ölçüde muazzam hale gelirler.” der (Burke, 2008: 61). Dağlar bu minvalde hem boyutları hem de ıssızlığı, sınırsızlığı ve yaban hayatı barındırması münasebetiyle korku hissini oluşturan mekânlar olarak düşünülebilir.

Hâmid, *Hediye-i Sâl*'de yüce dağların mazisi ve durumuyla korkutucu olduğunu söyler. Şair soğuk, sisli, karlı bir yılbaşı sabahı kederli bir halde kırlara dolaşmaya çıkar ve dağlar dikkatini cezbeder. Bakışlarını yönelttiği dağlar aniden zırlara bürünür. Dağların şekil değiştirmesi dağların görüntüsünün şairde bıraktığı intiba ile ilgilidir ve şair için dağlar vakar ve gururun timsalidir:

*Zırh-pûş oldu bağıteten dağlar
-o sanâdîd-i pür-vakâr u gurur!-
yüce dağlar, o hâkden masnû'
ulu sandukalar ki her birisi
mümtelîdir kitâb-ı hilkatten
darbe-i rüzgâr ile münfekk,
çürümüş birtakım sahaif ile!
Mütecessim dühûr-ı Kaf-likâ:
Üstühanpâreler, hayâletler,
Stytlar, nevhalarla mâlâmâl!*

Gururlu durumuyla yüce bir paye biçilen yeryüzünün sanat eseri olan dağların her biri şair tarafından “kitâb-ı hilkât”le dolu “ulu sanduka”lara benzetilir. Bu sandukalar rüzgâr darbesi ile açılmış ve içinden kemik parçaları, hayaletler, feryatlar yükselmiştir.

Buradan çıkarılacak anlam dağların yeryüzünün hafızası olduğu ve dünyanın geçirdiği savaflara, acılara vs. gibi evrelere tanıklık ettiğidir. Dağların sandukalara benzetilmesi ve sandukaların açılmasıyla acı ve korkunç şeylerin ortaya çıkması Yunan mitolojisindeki Pandora'nın kutusunu hatırlatır. Pandora da kendine verilen düğün hediyesi olan ama açmaması gereken kutuyu merakına yenik düşerek açar ve kötülükler evrene yayılır. Sandukalara benzetilen dağların Pandora'nın kutusuna bir gönderme yaptığı ortadadır. Şiirde mitolojik çağrışım üçüncü bentte kendini gösterir. Fillere benzetilen dağlar “öyle fillerdir ki, mitolojik mahlûklar gibidirler.” (Kaplan, 2012b: 327):

*Okumuş filler ki her birinin
nice Bustan, Gülistan ezberidir
nice akvâma mahrem-i esrâr,
nice a'sâra şâhid-i sâkit
nice yüz bir tulû' ile mehtâb,
nice yüz bin husuf seyretmiş;
bâli'-i sadme, hâzım-ı tufan,
o herem-peykerân-ı dūd-ı efser!
Geziyordum, evet, güneş doğdu:
Tepelerden göründü sâl-i cedîd;
Daha bir yaş kazandı yani cibâl. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 604-605).*

Dağların yüceliği ve korkutuculuğunun kaynağı hafızasıdır. Nice kavimlerin yaşantısına, dönemlere tanık olmuş, nice yüz binlerce kez doğan mehtabı izlemiş, ay tutulmasına şahitlik etmiş, nice felaketler ve tufanlar görmüş ve bunlardan başı dik şekilde çıkararak bugüne kadar gelmiştir. Hatta güneşin doğmasıyla yeni bir günü karşılayarak bir yaş daha kazanmıştır. Şair dağların dehşetli yönünü yine tabiat sessizliğe gark olduğu vakit olan sabahleyin çıkararak yakalar. Güneşin doğmasıyla birlikte yoğunlaştığı his halinden çıkar. İmgelemi yakalayabilmek adına dağlar üzerinden mitolojik göndermeler yapar.

Hâmid'in Hindistan seyahati onun romantik dimağına yeni anlamlar yeni tatlar yükler. Ki Batılı romatiklerin hayali de Doğu'nun el değmemiş güzelliklerini, tabiatını yakından görmektir. Hâmid bu fırsatı yakalar ve özellikle seyahat sonrası onun eserlerinde tabiat elemanları daha sık ve daha sağlam bir kurgu içerisinde yer alır. Bu vakitten sonra onda tabiat bir dekor değil duyguların yankısını bulacağı bir uzam hâline gelir. İstanbul'da Çamlıca'dan başka yükselti görmeyen Hâmid, Hindistan'da dağların yüceliği ve haz veren korkutuculuğu ile karşılaşır. Hindistan'dan Ekrem'e yazdığı bir mektupta Mathiran dağı ile karşılaşmasını şu şekilde aktarır:

“Birkaç gün oluyor ki Mathiran diyorlar, bir büyük dağ var. Eteğine şimendöfer ile iki saatte, tepesine sedye ile iki buçuk saatte çıktım. Yolda bir hararetili rüzgâr ki etrafı cehennem dumanı kaplamış veyahut göze görünmez birtakım zebaniler geziyor da onların soluğu yüzüme değiyor gibi, teşbihler hatırıma geldi. Bir de tepeye varayım ki adeta kış. Aşağıda güneşin hararetini teşdid için yapılmış bir kubbe-i billur gibi görünen sema, buradan mevkiin bürudetini muhafaza için yapılmış buz parçalarıyla donmuş gibi, yahut hevâ-yı nesimî müncemid olmuş, bahr-ı müncemid-i şimalî gökyüzüne çıkmış gibi hayaller ilka ediyordu.” (Enginün, 1995: 317).

Mathiran dağının eteğine trenle iki, zirvesine ise sedye ile iki buçuk saatte çıkan Hâmid, yukarı doğru çıkarken yüzüne vuran sıcak rüzgârı cehennem dumanına ve gözle görünmeyecek şekilde gezinen zebanilerin nefesine benzetir. Hâmid'in bu mevkiden aşağıya ve semaya bakışı ve yaptığı tasvirler dağın üzerinde bıraktığı korkutucu hissin tezahürüdür.

Ömer Ferid, *Kühsâr* adlı şiirinde yaratılış tablosu olarak gördüğü karlı dağlardan etkilenerak dağların görünüşünün dehşet dolu olduğunu söyler:

*Hele bir bak şu karlı kühsâra
Ne belîgâne levhâ-yı fitrat
Manzarımda o hâl pür dehşet
Bâ'is-i i'tilâdır efkâra* (Ömer Ferid, 1303: 17).

Dağların uyandırdığı korku ve dehşet hissi, görüntünün yüceliğini arttırma önemli bir rol oynar. İsmail Safa'nın *Sünûhât* başlıklı şiirinde bu durumu görebiliriz:

*Bak! Ne dehşetli karşıki dağlar:
Hepsi yekdiğeriyle hem-sâye
Mütekârin şevâhukı ebre;
Sanki heybet-fürûş dünyaya! (İsmail Safa, 1306: 10).*

Dağların karşısında konumlanan şairi dehşete düşüren his art arda sıralanmış, zirvesi bulutlara yakın dağların verdiği sonsuzluk hissinden doğan korkudur. Gerçek âleme açılan ve dağlarla karşılaşan şairin korkusunun sebebi hem tabiatla göz üzerinde temas hem de heybetli sıradağların uzayıp giden görüntüsüne hâkim olamayışından doğan ürpertidir. Bu ürperti daha sonra hazza dönerek dağların, denizin içinde bulunduğu âlemi izlemekten zevk alan bir hâl ortaya çıkar.

Dağların görüntüsünün sınırsızlığı dehşet duygusunu tetikleyen etmenler arasındadır. Gözün dağların zirvesini, ardını, uzayıp giden sıradağların bitiş noktasını göremeyişi bu sınırsızlığa örnek verilebilir. Bir obje olan dağlar yüksekliği, genişliği ve sıralanışıyla göze set çeker. Dolayısıyla gözün sınırlarının kapatılması korkunun doğmasına sebep olacaktır ki bu da şairi belirsizliğe itecektir. Şevket Gavsî, “dağlara” redifli şiirinde ilk mısrada bu belirsizliği yakalamaya çalışmışsa da ikinci mısra ile birlikte klasik şiirin söylemini hissettirir:

*Lîk dūd-âlûd idi zirevât u etrâf-ı cibâl
Yarimin 'aks eylemişti levn-i hâli dağlara
Öyle meş 'alsiz idi hâl-i siyahıyla cibâl
Şems vech-i yâr vermişti zilâli dağlara (Şevket Gavsî, 1308: 27).*

Dağların zirvesinin ve etrafının dumanlı oluşu gözün bakış açısını engellemesi ve dağların görülemeyecek kadar karanlık olmasıyla şair belirsizliği ifade etmeye

çalışmışsa da bu belirsizliğe rağmen ikinci mısradan birden sevgilinin yüzünü dağlara aksettirmesiyle klasik şiirin üslubuna geri döner.

Dağların görüntüsünden yüceye, oradan da dehşet ve korkuya uzanan duygunun kaynaklarından biri de ışık daha doğrusu ışıksızlık yani gecedir. Tamamen ışıksızlık ya da loş ışık, dağın yüce görüntüsüyle birleşince gözün algıladığı imajlar, karanlığın verdiği sessizlik korkuyu ortaya çıkarır. Rıza Tevfik, *Balaban Dağları*'nın ilk bendinde dağın görüntüsünden doğan korku hissini verirken ikinci bendinde dağ, korku mekânı olmaktan çıkarak içe dönüşün ve tefekkürün mekânı olur:

*Her gece mahfî ağaçlıklarda ay uryân gezer,
Bir sükût-ı serseri vâdiye dağlardan iner.
Mevceler peydâ eder zulmet uzaktan gâh gâh
Bir nice tayf-ı siyâh ıssız geçitlerden geçer,
Sırr ile meskûn her yer, gölgelikler cilve-ger!
Zühreler, şeb-pereler yüksekte taşlar rû-siyâh!
Kaplmuş bir rûh-ı sâhir vahşet-âbâdı meğer
Hâkim olmuş bir perî güyâ o hâli dağlara...*

*Bir zamanlar –ben- o vahşet-zârda şeb-tâ-seher
Aklımı sevdâyaya saldım, gönlümü gûş eyledim.
Bildiğim âlemleri bir dem ferâmûş eyledim
Böyle bir sevdâyaya bilmem kim? Ne olmuştu sebep!
-Kendime bir külbe-i vîrânı etmiştim makarr-
Hep güzellikler kıyafetten soyunmuştu o şeb!
Her ne varsa reng reng-i nûr-ı aşk olmuştu hep,
În'ikâs etmişti eflâkin celâlî dağlara... (Rıza Tevfik, 2012: 341).*

Dağın bizatihi içerisinde bulunan şair, ay ışığının ağaçlar arasından sızması, “sükût-ı serseri”nin dağlardan vadiye inmesi, dalgaların karanlıklar oluşturması ve içinde birçok gizemi barındırması dolayısıyla dağları “vahşet-zâr” olarak hisseder. Bu andan itibaren

kendi iç âlemine yöneldiğini ve bu dehşet dolu anlar içerisinde bütün âlemleri unutup sırra mâlik olduğunu belirtir.

3.2. Melankoli ve Dağ

Türk şiirinin modern yapıya kavuşması Batı estetiğinin biçimsel ve özellikle imgesel ölçütlerine yakınlaşması derecesinde izlenebilecek bir süreçtir. Bu yakınlaşmanın şekli ve derecesinin yoğun tartışmalara sebep olduğu mâlûmdur. Muallim Naci, Ahmet Rasim gibi azınlıkta kalan isimler yenileşmenin gelenekten kopmadan yapılmasını savunurken; Abdülhak Hâmid ve Recaizâde Mahmut Ekrem ekolüne bağlı edipler ise Batı'dan aldıkları feyzle edebî yeniliğin sınırlarını bu yeni söylem üzerinden olabildiğince genişletmeye çalışırlar. Bu durum aslında Tanpınar'ın üzerinde durduğu “dualite”nin bir sonucudur. Her ne kadar geleneksel imgelem dönemin edebî şartları içerisinde yeniden yorumlanarak işlenmeye çalışılsa da Batı kaynaklı hayal dünyası bu çatışmadan galip çıkar. Fakat Türk şiirinin modernleşme yolunda attığı adımlarda özellikle Tanzimat birinci nesilden Servet-i Fünûn'a kadar olan süreçte hem geleneksel imgeleri dönüştürme hem de Batı menşeli hayallerin kullanımında acemiliklerin yaşandığı görülür. Bunun sebebi Türk şiirinin yeni bir medeniyet ve yazın tasavvuruna girerken benimsediği Batı'nın kurumsallaştırdığı düşünce sistemlerini içselleştirememesinden kaynaklanır. Ortada kültür farklılığı olduğu gibi Batı'da modern, özerk sanatı besleyen tarihî, dinî içtimaî, iktisadî, felsefî deneyimleri ve bu deneyimlerin meydana getirdiği buhranları Osmanlı'nın Batı ile eş zamanlı olarak yaşamaması, kendi sorunlarını çözme biçiminde Batı'nın geçtiği aşamaları ve verdiği mücadeleyi kullanma yolunu seçmesidir. Ki bu noktada hep sonuç baz alınır. Gregory Jusdanis Batı dışı toplumların modernleşme sürecini “gecikmiş modernleşme” olarak görür ve şu açıklamayı getirir: “Gecikmiş modernleşme, özellikle de Batılı olmayan toplumlarda, sözde doğru yoldan saptığı için değil Batılı prototiplerin asıllarına sadık bir biçimde çoğaltılması için zorunlu olarak ‘tamamlanmamış’ kalır. İthal edilen modeller Avrupa'daki muadilleri gibi işlev görmezler.” (Jusdanis, 1998: 11).

Estetik bir tavır olarak sanatın yaratıcılık yönünü ve sanatçının hayata dair bakış açısını biçimlendiren melankoli, Batı'dan ithal edilmiş bir kavramdır. Yves Bonnefoy'nun

dediği gibi “(...) melankoli fazlasıyla Batı kültürlerine özgü bir konudur.” (Bonney, 2007: 19). Çünkü kavramın yükselişini, estetik bir değer olarak kullanımını yaygınlaştıran düşünce zeminini modernite oluşturur. Türk literatüründe on dokuzuncu yüzyıla kadar melankolinin karşılığı olarak her ne kadar “karasevda” ve “hüzün” kelimeleri kullanılsa da bu kelimeleri melankoliden ayıran bazı hususlar vardır. Öncelikle on sekizinci yüzyıl sonrasında Batı’da etkin yayılma alanı bulan melankoli, modernitenin dönüştürdüğü değerlerin insan ruhu üzerindeki yıkıcı etkisinin kavramlaştırılmış hâlidir ve dolayısıyla karamsarlığı ön plana çıkarır. İslâmî mana ile yüklü “hüzün” ise ahlâkî bir çerçevede değerlendirilebilecek manevî alana gönderme yapan “gönlün üzgünlüğü” şeklinde kullanılır ki bu huzursuzluk kaynağı ilâhîdir (Akay, 1995: 201). İslâmiyet’te melankolik seviyeye varan karamsarlığa yer yoktur. Bir Müslüman inancı gereği her zaman ümit-vâr olmalıdır. Sami Paşazâde Sezâi’nin *Pandomima* hikâyesini inceleyen Mehmet Kaplan da hikâyenin kahramanı Paskal’ın melankolisine değinirken şu ifadeleri kullanır: “Hayat karşısında ezilmişlik duygusu, Türk ruhuna yabancıdır. Bu duygu Türk edebiyatına Tanzimat’tan sonra, batı tesiri ile girer.” (Kaplan, 2009a: 24-25). Tanzimat sonrasında özellikle Hâmid ve ardından Ekrem ile önceleri manevî manadaki “hüzün”, melankolinin sınırlarında dolaşarak maddileşir, sanattaki bireyin özerk bölgesi hâline gelir. Bu etkiyi meydana getiren unsur ise romantizmdir. Çünkü yeni sanat, yani romantizm karamsarlık etrafında ördüğü acının, kederin, yalnızlığın verdiği hazla sanatsal bir alan oluşturarak melankolik hâli kuramsal yapıya oturtur. Romantizm bu noktada aklın karşısına yarı deliliği/akıldışılığı koyup bunu sanatın malzemesi hâline getirir. Tanrısal kutsalın zayıflatılıp, dindışı kutsal arayışı çerçevesinde yaratıcı olarak bireyi ön plana çıkararak dehâya en uygun profil olarak melankoliyi sunar.

Romantizmle birlikte sanatta en ışıltılı çağlarını yaşayan melankolinin Türk şiirindeki serüveni Tanzimat sonrası dönemde başlar. Tabiata açılan romantik sanatçı gördüğü manzarayı melankolik tavırla işlemeye başlar.

3.2.1. Melankoliye Kısa Bir Bakış

Türkçe’ de “hüzün”, “melâl”, “mâlihulyâ”, “keder”, “kara sevda” gibi anlamlara karşılık gelen melankoli sözcüğünün kullanımı milattan önce IV. yüzyıla, Yunanistan’a kadar gider ve kavram günümüze gelene kadar dönemden döneme değişen anlamlara sahiptir. Batı’da kimi dönemde melankolik hâl övülürken kimi dönemlerde ise dinî perspektif içerisinde günah kavramıyla karşımıza çıkar. İlk çağlarda ve ardından romantik dönemde deha ile arasında ilişki kurulan melankolinin aslında bir hastalık olduğu vurgusu modern zamanlarda daha çok dile getirilir. Günümüzde ise melankoli klinik vakadır ve tedavi gerektiren bir hastalıktır.

Kelimenin ortaya çıkışı Yunanca “khole” ve “melas” sözcüklerinden müteşekkil olup “kara safra” anlamına gelmektedir. Kelime daha sonra Latinceye geçerek “melancholia” şeklinde isimlendirilir. Melankoli ile ilgili çalışmalar ilk olarak Yunan filozofları tarafından yapılır. Tabiatın mevsimsel unsurlarını (sıcak, soğuk, kuru, yaş) insan fizyolojisine aktaran ilk dönem filozoflarına göre bu unsurlar insan yapısını etkilemektedir. Bu tasarıma göre vücutta “kan, balgam, sarı safra ve kara safra” sıvıları bulunmaktadır. Kara safra olarak nitelendirilen melankoli, hem insan vücudundaki doğal dengeyi gösteren madde hem de bu maddenin aşırılığından ortaya çıkan hastalık hâlidir (Prigent, 2009: 14-15). Konuyla ilgili ilk tıbbî çalışmayı yapan Hippokrat; safra kesesinin salgıladığı sıvının azalması, kuruması, kıvamının bozulması sonucu ortaya çıkan, kara safradan doğan bir hastalık olduğunu ifade eder. Salgılanan kara safra vücudun sıvı dengesini bozarak zehir etkisi meydana getirmekte ve vücudun müstakil yerlerinde ağrılara sebebiyet vermektedir. Bunun sonucunda ise uykusuzluk, yalnızlaşma isteği, korku, öfke, ruhsal çöküntü ve hüzün hissi insanı çevreler (Teber, 2009: 100). Bu çalışma melankoliye dair tıbbî olarak verilebilecek ilk ve temel tanımlamadır.

Melankolinin tıbbî tarihinden ziyade sanat ve edebiyat sahasındaki üretimin temel kaynağı olarak görülmesinin sebeplerine bakmak gerekir. Geçmiş zamanlardan beri sanat tarihine bakılırsa melankolik hâlin sanatsal yaratımda başat rol oynadığı görülecektir. Hem hüznün kendisi hem de hüzne sebebiyet veren olaylar, sanatçıya

kendine has bakış açısı geliştirmesi bakımından değerli hâle gelir. Her ne kadar psikoloji biliminde melankoli, insan üzerinde meydana getirdiği etkiler dolayısıyla hastalık, klinik bir vaka olarak görülse de sanatsal yaratım noktasında sanatçının özgünlüğünü ortaya çıkaran, estetik kimliğini belirleyen bir ölçüt ve kıymet hükmüdür. Kısacası melankoli ve türevleri sanatta yaratıcılığın sınırlarını belirleyen yapı taşlarından birisidir. Bu noktada melankoli ile deha ve imgelem arasındaki bağlantıyı kuran Aristoteles *Problemata Physica* adlı eserinde: “Neden, ister felsefede ya da politikada ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişiliklerin hepsi melankoliktir?” (Alıntılayan Serol Teber, 2009: 10) diyerek melankolik hâli yüksek düşüncenin ve sanatsal yaratımın merkezine yerleştirir. Kara safrayı psikolojik manada imgelemin metaforu olarak kodlayan Aristoteles burada iki durumdan bahseder: imgelem melankolik bireyi bütünüyle kontrol ederse “melankolik derin bir uyuşukluk içinde çürür gider; onu yanılısma ve hatanın yollarına sürüklerse, melankolik delirir; ama büsbütün hapsedmeden belli bir yoğunluğa ulaşmasını sağlarsa, dehâya erişir melankolik.” (Prigent, 2009: 21). Melankolinin bu yorumu Antikçağ’dan modern zamanlara değin yüzyıllara uzanan süreçte derin tartışmalara neden olacaktır. On sekizinci yüzyılda romantizmin temelini oluşturacak ve romantik sanatçının kabiliyetinin ölçütü olacaktır.

Ortaçağ, melankoliye yeni anlamlar yükleyen bir dönemdir. 300’lü yıllarda toplumdaki bozulmalardan dolayı huzursuzluk yaşayan keşişler, kendilerini şehirlerden ve insanlardan soyutlayıp dinî yaşam sürme isteği ile çölde yaşamaya başlarlar. Yalnızlık ve tefekkürü daha yoğun şekilde ve ahlâkî boyutta ele alan keşişler, bir nevi çile hayatı yaşamakta, onların bu durumu ise melankoli olarak değerlendirmektedir. Antikçağ’da anatomik ve imgesel düzlemde tanımlanan melankoli, Ortaçağ ile birlikte teolojik alana kayar ve “ ‘önemsemezlik’, ‘duyarsızlık’ ya da ‘acı’ anlamlarını taşıyan” *acedia* olarak isimlendirilerek ve iblis’in oyunlarından biri olarak görülür (Prigent, 2009: 23-24). *Acedia*, iblis’in (midday demon) insanı dinî yaşantıdan uzaklaştıracak derecede tembelleştirdiği, uyuşukluğa sevk ettiği ve umutsuzluğa sürüklediği için Hristiyanlıktaki yedi büyük günah arasında sayılır. Çünkü keşişlerden beklenen Tanrı’ya ibadet etmesi ve bundan mutluluk duymasıdır. *Acedia*’ya kapılanlar hayal âlemlerinin ve

yanılsamaların esiri oldukları için maddi ve manevî çöküntü içine girerler (Karbay, 2015: 65).

İslâm dünyasında da melankoli üzerine izahatlar getirilir. Ortaçağ'ın ünlü Müslüman âlimlerinden olan İbn-i Sina'nın melankoli tanımını; Efesli Rufus, Bergamalı Galenus'un sevdâ-melankoli ikiliğine dayandırılan Antikçağ düşüncüsüyle örtüşür. İbn-i Sina'ya göre melankolinin sebebi kara safra ve sevdâdır. Bu hastalık beyin içi ve beyin dışı olmak üzere iki şekilde ortaya çıkar. Sevdâ insanın beynindeki hayat merkezini esir alır ve dışarıdan gelen karanlıkla birleşen bu durum kişiyi korkuya, umutsuzluğa iter. Esasen kalpte başlayan hastalık, sonrasında beyine sirayet eder. Melankolik hâlin ortaya çıkışında beyin ve kalp birlikte hareket eder. Dolayısıyla ikisi arasında bir ayırım söz konusu değildir (Korkmaz , 2015: 53-55).

Kara sevdâyâ yakalanan kişileri tarif eden İbn-i Sina; bu kişilerin gözünün nem ve parlaklığını kaybettiğini, ani duygu değişimleri yaşadıklarını, dikkat eksikliklerinin olduğunu, aşk konulu gazeller ve şarkılar dinleyip kederlendiğini, düzensiz bir yaşam sürdürdüklerini, maşukun görüldüğü anda tamamen değiştiklerini belirterek bu hastalığın en önemli tedavi şeklini ise âşıkla maşukun buluşması olarak görür ki kara sevdâyâ yakalananların büyük bir ekseriyeti ise erkeklerdir (İbn-i Sina'dan aktaran Korkmaz, 2015: 58-59). Bu âşık tipinin tezahürlerini gerek Batı gerekse İslâm coğrafyalarında vücut bulmuş anlatımlarda/yazında görmek mümkündür. Türk şiirinde ise özellikle divan şairleri bu melankolik hâlin güçlü anlatıcıları olmuştur. Serol Teber melankoli ile ilgili bilgilerin Türk kültürüne Arap coğrafyasından geldiğini, Türkçe'de kavramın karşılığı olarak kara sevdâ (mâlihulyâ)'nın daha çok benimsendiğini ifade ederek şu ifadeleri kullanır:

“Burada karasevdalı kişi, kendi yaşamöyküsünü tümüyle sevdiği insan üzerine kaydırmakta, düşsel düzeyde de olsa, kendi varlığını sevdiği insana bağlamakta, bunun dışındaki bir yaşamı, varoluşu, saçma ve anlamsız bulmaktadır. (...) Sevdalandıkları insana kavuşmaları durumunda tüm sorunlarının çözüleceği sanısını taşırlar. Böyle bir durum, melankolide söz konusu olmaz.” (Teber, 2009: 210-211).

Serol Teber'in dediği gibi Batı'daki melankoli ile klasik Osmanlı sanatçısının benimsediği melankoli arasında ayırım bulunmaktadır. Bu ayırımı oluşturan etmenlerin başında ise maddeye bakıştaki yorum farklı gelir. Osmanlı şairi bu noktada karamsar değildir. Sevgiliye ulaşamamanın hüzünde bile ümidi arar vaziyettedir.

Yunan ve Arap bilginlerinin birbirlerinin çalışmalarından haberdar oldukları ortadadır. Arap âlimler Yunanistan'da melankoli üzerine yapılan çalışmaları referans alıp kara safra ile Satürn gezegenini renk bakımından birbirine benzediğini iddia ederek kara safranın vücutta göstermiş olduğu etkilerin sebebini Satürn'e bağlar. Bu iddia Ortaçağ'da Yunanlılar üzerinden Batı'ya geçer. Batı, bu yoruma mitik ve ezoterik anlamlar katarak melankolinin sebebini Satürn gezegenine ve dolayısıyla şeytan'a bağlayıp melankoliyi uğursuz bir hastalık olarak ele alır (Prigent, 2009: 38-42).

Ortaçağ'ın sonlarına doğru büyük içtimâi, siyasî, iktisadî ve dinî değişimler yaşamaya başlayan Batı, kapsamlı bir düşünce reformuna doğru yol alır. Bu düşünce reformu her alanı kapsadığı gibi sanat alanına da sirayet eder. Rasyonalitenin git gide önem kazanması, günah kavramının değişimi ile birlikte özellikle hümanizm, melankoliye bakışı değiştiren akımlar arasında yer alır. Böyle bir bakış açısının geliştirilmesi ve yayılmasında filozoflar, sanatkârlar hatta tanrıbilimciler birlikte çalışır. Dolayısıyla melankoli artık Ortaçağ'daki anlamından sıyrılarak Antikçağ'daki deha anlamında kullanılmaya ve hümanizmin düşünce dünyası içerisinde insan mizacı olarak değerlendirilmeye başlanır. Ayrıca Albreth Dürer'in 1514 tarihinde yapmış olduğu *Melencolia I* gravürü melankolinin eski görkemli manasına ulaşmasına katkı sağlamıştır denilebilir (Teber, 2009: 19).

Aydınlanma Çağı ve ardından gelen sanayi devrimi, rasyonalitenin kesin zaferini ortaya koyan gelişmelerdir. Bu dönemde Rönesans ile birlikte olumlanan ve nispeten saygınlık noktasına erişen melankolinin, rasyonalitenin rehberliğinde insan psikolojisinde yarattığı etkilerin derinlemesine incelenmesine ve zararların belirlenmesine yönelik eş zamanlı çalışmalar yapılmaya başlanır. Geçmişteki tanımlamalar ve kelimenin mazisi bir tarafa bırakılır (Prigent, 2009: 70). Artık melankoli bir hastalıktır ve bu hastalığa

yakalanan kişiler “akılsız-çılgın” yahut “zavallı-deli” olarak görülür. Böyle bir teşhisin konmasının arkasında Aydınlanma’nın katı rasyonalitesine uymayan yaşam biçimi yatar. Misal bireyin çalışma saatlerine uymaması, kent yaşamını benimsememesi vs. (Teber, 2009: 221). Sanatta ise melankoli artık eski görkemini kaybetmiş ve ironinin malzemesi hâline gelmiştir. Melankoli, imgeleme yapılan bir gönderme iken Aydınlanma Çağı salt gerçekliğe değer verdiğinden; hayal gücüne dayalı, ardı bilinmeyen sanat yadsınır. Yani artık melankoli ile deha ve imgelem birbirinden ayrılmaya başlar (Prigent, 2009: 74).

Dönemler boyu hep gelgitler yaşayan anlamlara bürünen, bir olumsuzlanıp bir övülen melankolinin belki de en ışıltılı çağı romantik dönemdir. Melankoli, sanatçıda imgelem ve dehanın kaynağı olarak görülür. Bir yandan Aristotelesçi söyleme yaklaşan diğer taraftan toplumdaki yozlaşmalar ve beklenen yeniliklerin yapılmaması dolayısıyla hem topluma hem de kendine yabancılaşan sanatçının ifade alanı olur. Dolayısıyla değerlere ve kendine yabancılaşan melankolik sanatçının kaçış mekânı olarak doğayı seçmesi günah fikrinden bağımsız bir şekilde *acedia* etkisi gösterir. Bir başka yönden ise romantik sanatçı şeytan, karanlık ve erotizm unsurlarıyla birlikte melankolik hâli yüceltmeye çalışır. İşte bütün bu anlamları üzerinde barındıran romantizm, melankolinin deha ile özdeşleştiği son durak haline gelir (Prigent, 2009: 89).

Romantizmin başat imgesel kavramlarından birinin “yüce” olduğunu önceki bölümde söylemiştik. Yüce ile ilgili tekrar vurgulamamız gereken husus; acı, keder veya bireyi yoksunluğa düşürecek görüntü veya düşüncelerden bireyin haz alması bunun da din dışı saiklerle yaratılmasıdır. İlâhî bilgiden koparılan yüce, tabiata ve öznelliğe doğru bir yola girer. Şu da unutulmamalıdır ki tanrısal bilgi ve sanatsal görüşün yerini bireyin yaratıcılığa bırakan romantizmin tutunacağı/kendini ifade edebileceği temel düşünce melankolinin içinde saklıdır. Dolayısıyla yaratıcı dehanın ortaya çıkartılması için melankolinin yüce bir eşiğe çıkarılması gerekmektedir. Bu noktada Kant doğaya içkin ya da imgelem üzerinden “Yücelik duygusuna bazen belli bir korku ya da melankoli-[nin]” sebebiyet vereceğini ifade eder. Burada melankolinin bireyi “derin yalnızlığa” ve dolayısıyla da “tefekküre” itmesi yüce olarak değerlendirilir (Kant, 2010: 9). Bunun

yanı sıra Kant melankoliyi “ince ve soylu bir duygu” olarak görürken melankolik bireyi şu şekilde tanımlar:

“Duyguları tarafından sevdavîler [melankolikler] arasına sokulan kişi, yaşamın sevincinden yoksunlaşmış olarak kendini mağdur edip hüzne gömüldüğü için değil, duyguları belli bir derecenin ötesinde canlandığında ya da çeşitli nedenlerle yanlış bir yöne saptığında, bu noktaya daha kolay vardıkları için öyle adlandırılır. Her şeyden önce bir ‘yücelik duyarlılığı’ vardır.” (Kant, 2010: 21-22).

Hayal gücünün kaynağı olarak görülen melankolik mizaç, yüceyi meydana çıkarıcı acı, keder, hüznün gibi “negatif haz”ın kaynağıdır (Schaper, 2005: 168). Çekilen çilenin değeri ve bu negatif hazzın sonucunda hayattan feragat etme, yüce bir duyguyu meydana getirirse de asıl mesele bunu hissedebilecek duyarlılığa sahip olmaktır. Bu duyarlılığa sahip olanlar üstün varlıklar olarak görülür. Bunun yolunu açan en önemli eserlerden biri de Goethe’nin 1774 yılında yayınladığı *Genç Werther’in Acıları*’dır. Hikâyenin kahramanı Werther, melankolik mizaca sahiptir ve bu hâl onu intihara sürükler. Kahraman zamanla melankolik tipin arketipine dönüşür (Taylor, 2012: 449).

Melankolinin romantik yüceliğe erişebilmesinde kentten ve yozlaşan değerlerden kaçan bireyin, tabiata dönerek kendine yeni hayal âlemleri açması ve bu alandaki tefekkürü gereklidir ki bu da geçmiş ile bağlarını koparamayan melankolik hâl almayı ve bu tefekkür içerisinde maziye –özellikle mitolojiye- dönüşü gerektirir. Zaten melankoli özünde geçmişin travmalarının hâlâ ân’da yaşanması ve mesut günlerin geçmişte kaldığının ifadesidir. Kutsalın sınırlarının genişlediği ve tabiatın yeni bir kutsiyet alanı olarak cisimleştirildiği romantik dönem için mitolojik devir, bu saadeti yeniden kurgulayabilecek imgelem alanıdır. Héléne Prigent, romantikler için en önemli mitik kahramanların *Orpheus* ve *Prometheus* olduğunu ifade eder. Bunun sebebi sanatın tabiatı şekillendirmesi ve diğer bir husus da tanrısalığa karşı bireyin iradesinin üst konuma yerleştirilmesidir. Metafor olan Orpheus, şiir ve sanatla tabiata hükmedişi; Prometheus ise Zeus’tan sonsuz ateşi çalarak insanlara verilmesi yani bireyin özerkliğini ifade eder. Bu metaforlarla tabiat ve bireyin iradesi yüceltilir (Prigent, 2009: 90).

Romantizmde melankolinin yüceltilmesinin bir başka sebebi ise dönemin içinden geçtiği kaotik süreçtir. Julia Kristeva'nın dediği gibi: "Dinsel ve siyasal idollerin çöktüğüne tanıklık eden dönemler, kriz dönemleri, karanlık ruh haline özellikle elverişlidir." (Kristeva, 2009: 17). Fransız Devrimi'ne büyük umutlar bağlayan Batı'nın bir süre sonra devrimin sonuçları itibariyle hayal kırıklığına uğraması, ayrıca sanayi devriminin toplumu yozlaştıracak etkileri barındırması, ahlâkî değerlere verilen önemin git gide azaldığını görmesi ve bütün bu gelişmelerle ilintili olarak yaşadığı iktisadî, siyasî ve kültürel değişimlerin meydana getirdiği bunalım ve bıkkınlıklara sebebiyet vermiştir. Artık bu coğrafyaya umutsuzluk hâkimdir ve bu umutsuzluğu yansıtan temel söylemlerden biri de *yüzyıl acısı*'dır. Bu acı, Rousseau gibi ilk romantikleri insanlardan uzağa, doğaya yönlendirmiş; değerler bakımından topluma yabancılaşan kimi romantikleri ise içe kapanmaya sürüklemiştir. Bu davranış şekli bir sistem eleştirisi hatta kurulmaya çalışılan düzene isyan niteliğindedir. Melankolinin pençesine düşen Nerval, Kleist intihar eder. Hölderlin sevdiklerinde uzakta ömrünün sonuna kadar kendini yiyip bitiren melankoliyle birlikte yaşar. Aynı süreç Chateaubriand'dan, Senancour'a kadar devam eder. Fakat zaman ilerledikçe yerleşen düzen, sanatçıyı farklı arayışlara ve düşünce modelleri geliştirmeye iter. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına değin melankoli artık kent-toplum-birey bağlamında kaçıştan ziyade birlikte yaşamının zorunluluğunun ifadesi olur. Özellikle Baudelaire'in bu minvalde şiirlerinde kullandığı imgelerle melankoli algısı başka bir yön kazanır (Prigent, 2009: 92-95).

Romantizm öncesi tabiat, tablolarında dekor olmaktan öteye gitmezken romantik dönemde melankolik hâlin yüceltilmesiyle beraber tabiat ve dolayısıyla manzara melankolik şekilde tasvir edilmeye başlanır. Karanlık, puslu, ışıktan yoksun, durağan, bireyi derin ve melankolik düşüncelere sevk edecek manzaralar romantizmle birlikte zirve yapar. Özellikle resimde belli belirsiz deniz, dağ görüntüleri ve bu görüntülerin merkezî noktasına konumlanmış bireyin seyri, doğa ve melankoli arasındaki bağlantıyı sağlayarak melankolik hâl ile düzenlenen kesitin ve bu kesit dolayısıyla meydana getirilen imgelemin yüceliğine işaret eder. Misal Caspar David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* adlı tablosu romantik bir zihnin ürünüdür. Yüksek bir mevkie – muhtemel bir dağ zirvesi- konumlanmış, kıyafet ve bastonu itibariyle şehirli izlenimi

veren ancak arkadan görebildiğimiz kişinin bakış açısında alt tarafta sis bulutu, sislerin arasından çıkmış belli belirsiz kayalar ve karşıda duran dağlar bulunur. Bu kişinin tabiatın saf halini yansıtan ve yalnız/insansızlaştırılmış bir mekânda bulunması itibariyle bulunduğu ortamın yabancı olduğu anlamak güç değildir. Fakat bu yabancılaşma rağmen görüntünün vermiş olduğu yücelik duygusu kişiye ayrı bir vakarlı duruş verir. Zaman ya seher vaktidir yahut güneşin tam olarak batmaya yakın olduğu vaktır. Muhtemelen şehrli olan kişinin, sırtı dönük olarak tasvir edilmesi, manzaranın muğlaklığı tabiatın ve dağların ortasında bulunması melânkolik hâlin yansıması olarak değerlendirilebilir⁵².

Günümüzde modernite bireyleşmenin önünü artık tam olarak açtıktan sonra birey yalnızlık içine düşer. Aslında öznelliğine devamlı vurgu yapılan birey kurulu sistemin izin verdiği sınırlar içinde debelenip durur ve bu sistemin nesnesi hâline gelir. Oysaki geçmişte yaratıcı dehanın övgüsü olan, ancak sanatçıların mâlik olabileceği yetenek gibi görülen melankoli şimdilerde eylem ve söylem arasında bocalayan, kavramlar arasında gelgitler yaşamaya başlayan, kalabalıklar içinde yalnızları oynayan bireyi yiyip bitiren tıbbî gözetimlerle tedavi edilmesi gereken bir hastalık olarak adlandırılmaktadır.

3.2.2. Melankolinin Mekânı Olarak Dağ

Melankoli siyasî, ekonomik, ahlâkî, bedenî ve duygusal olarak hissî bakımdan acı ve keyifsizlik veren her durumdan mülhem olabilir. Bu hâl daha önce de dediğimiz gibi sanatçının yüce bir anlama varmaya ve kendi yazınsal değerini, özgünlüğünü ortaya çıkarma ile bağlantılıdır. Melankolinin hastalıktan ziyade sanatsal imgelemin etkin belirleyici faktörü olduğu düşüncesi romantik sanatçının iliklerine kadar işler. Gerçekte melankolik olmasa bile eserinde melankolik bir anlatıma sahip olabilir. Romantizm, sanatlar arası ilişkiye olabildiğince salık verdiği için bu melankolik hâlin tasvirinde her

⁵² Caspar David'ın *Sisler Denizi Üzerindeki Gezgin* tablosu üzerine birçok yorum vardır. Bunlardan en yaygın insanın Tanrı mevkiine yükseltmesi ve üstün insan profilinin yakalanmasıdır: "Resimde dağların tepesindeki en büyük kayalığa çıkmış olan sarışın, dik ve vakur duruşlu ve izleyiciye sırtı dönük bir erkek figürü tüm dünyevî ve insanî özellikleri aşarak, başını neredeyse bulutlara dayayarak kendini aşmasıdır." (Kocadoru, 2015: 93-94). Stephen Farthing ise şu yorumda bulunur: "Friedrich'in gezgini, sembolik anlamda varoluş uçurumunun kenarındadır. Dağın tepesinde hem fiziksel, hem de duygusal bir tercih ile karşı karşıyadır; ya kendisini bilinmeyene doğru atarak yaşamını sonlandıracak, ya da değişime uğramış bir adam olarak dünyaya dönecektir." (Stephen Farthing'ten aktaran Fergana Kocadoru, 2015: 95).

ne kadar soyutlamaya gidilse de sanatçı bu tasviri dayandıracağı belirli bir mekâna ve zamana ihtiyaç duyar. Çünkü romantik sanatın vasıtalarından biri realite ve sonrasında estetik değer kazanan realitenin sanatçının ruhunda bıraktığı izlerdir. Bu realite genel itibariyle gerek estetik gerek metafiziksel imgelemleri barındıran tabiattır.

Tabiatın verdiği yücelik hissi melankolik mekânların bu yönde seçilmesi ve işlenmesine zemin hazırlar. Yüce mekânlar arasında dağlar, melankolik hâli tasvir etmeye, sanatçının ruhunu beslemeye elverişli tabiat elemanlarındandır. Bunun sebebi gerek realite gerek tarihsel ve mitoloji düzleminde dağların melankolik bir tavrı üzerinde barındırmasıdır.

Dağlar tabiatın ortasında sivrilmiş, tek başına yahut sıralı duran ve görüntü itibariyle yalnızlığı çağrıştıran mekândır. Dağların tarihî sürecine bakılacak olursa da topluma hatta kendine yabancılaşan bireyin tefekkür, düşmandan kaçanın saklanma, yersiz yurtsuzların korunma, sisteme başkaldırıların ise isyan alanıdır. Bir anlamda yalnızlaşan bireyin kendini bulma ve ifade etme yeridir. Dağlar, acıları ve hüznü hatırlatan mekândır. Özgürlüğe giden yolu kapatan, bireyin ruhunu ve eylemini kısıtlayan istenilen amaca ulaşmayı engelleyen bir settir. Dolayısıyla her kısıtlama, yalnızlık, hüznün, ayrılık, acı hissi uyandıran dağ, melankolik hâlin kapısını aralar.

Tanrılardan kutsal ışığı çalan Prometheus, ceza olarak zincirle Kafkas dağlarına bağlanır. Ciğerleri kartallar tarafından koparılır. Dağlar, Yunan ve Latin mitolojisinde büyük yenilgilerin yaşandığı yerlerdir. Şirin'e kavuşamayan Ferhat'ın hâzin öyküsünün ana mekânıdır. Bu ve bunun gibi birçok örnekte görüleceği üzere dağlar özellikle romantik düşünceyle melankolinin bağdaştırıldığı temel mekânlar arasında yer alır. Oluşturulan alt başlıklarda Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar olan süreçte yeni Türk şiirinde dağ-melankoli ilişkisinin nasıl bir seyir izlediğine bakılacaktır.

3.2.2.1. Arzu Nesnesinin Göstergesi Olarak Dağ

Romantizmle birlikte öncelikle ferdî konuların şiire girmesinin sanatta bireyin doğuşunu hazırladığına değinmiştik. Bireyin ortaya çıkışı beraberinde onun

psikolojisini de taşıyacak sanatçı, kaynakları arasına melankoliyi ekler. Susan Sontag de, modern bilincin çevrelediği sanatçıyı “örnek bir çilekeş” olarak görür. Sanatçılar arasında da edipleri kelimelerin büyüyle çekilen acıyı en iyi şekilde tarif edebilen insanlar olarak gördüğünden özel bir yere konumlandırır. Çünkü yazar: “(...) hem acı çekmenin en derin katmanlarına inmiş, hem de acısını yüceltmede profesyonel bir yöntem keşfetmiştir. Yazar, bir insan olarak acı çeker; yazar olarak da bu acısını sanata dönüştürür.” (Sontag, 1998: 76). Acı veren duygular ve bununla bağıntılı olarak melankoli, sanatçıyı hem tefekküre itecek hem de coşkusunu arttıracak bir duygu dünyası oluşturacaktır. Burada şairin karşılaştığı nesnenin güzel olup olmamasından ziyade duygunun yansıtıldığı bir gerçeklik olarak kurgulanır. Bu kurgunun mekânı ise ekseri tabiattır.

Sevgi ve ayrılık gibi bireyselliği ön plana çıkaran konuların Türk şiirine girmesi romantizm yoluyla olmuştur. Bu konular klasik edebiyattaki ilâhî hüviyetinden sıyrılarak beşerî hatta hayalî bir yapıya bürünür (Kaplan, 2009b: 91). Sevgi ve ayrılık duygularının karşılığı kimi zaman bir kadinken kimi zaman da soyut bir kavram olan vatanıdır. Dağlar, kavuşma isteğinden doğan hüznün tasviri için kullanılan mekânlar arasında yer alır.

Kavram kargaşasının önüne geçebilmek adına hüznün ve melankoli arasındaki bağlantıya değinmekte fayda görüyoruz. Freud, hüznün ve melankoli arasındaki ilişkiye dair yaptığı açıklamada hüznün sevilen bir kişinin, idealin, vatanın, özgürlük gibi soyut bir düşüncenin; kendine mâl edilmiş yahut alışkanlık yaratan, sevilen değerlerin kaybıyla ortaya çıkan bir tepki olduğunu söyler ve bu durumun benzerlerini melankoliye sebep olacak etkenler arasında gösterir (Freud, 1993: 98). Dolayısıyla melankoli ve hüznün öz olarak farklı cihetlerde bulunmayan lakin melankolinin daha kapsayıcı ve geniş bir çerçeveye sahip olduğu söylenebilir. Sonuçta her iki kavram da kaybedilen nesne/değer üzerinden oluşturulacak imgelemin kaynağıdır.

Recaizâde Mahmut Ekrem’in şiiri, melâlin gölgesini takip eder ve kendinden sonraki nesli bu yönde etkiler. İsmail Parlatır, Ekrem’in hem melâlden şikâyet ettiğini hem de ondan kurtulmak istemediğini ifade ederek duygularının melankoliye vardığını söyler.

Bu hâlin kaynağını romantizmde bulan Parlatur: “(...) sürekli olarak Batı’dan okuduğu Lamartine ile Alfred de Musset’nin romantik şiirlerini kendi ruh hâline uygun bulan şairin, böylesine duygular içinde çalkalanması, acı çekmesi, hayattan yakınması tabiidir.” der (Parlatur, 2005: 120-121). Dolayısıyla şair, melankolik hâlinin ifadesi için romantik duyuşla ele aldığı tabiata yönelir. Zaten bu yöneliş imgelem adına genel olarak romantiklerin başvurdıkları bir yöntemdir.

Ekrem, *Hasbihal* başlıklı şiirinde vatan hasretini işler. Tedavi için gittiği Viyana yakınlarındaki Kalton Layt Kebin köyünde şair vatandan ayrı kalmanın hüznünü yaşar ve ayrı kaldığı vatan toprağıyla bulunduğu yerdeki tabiatı karşılaştırır:

Gezdim bütün bu meşcereyi, kûhsârı, ben

Ne lâle gördüm onda ne bir gül ne yâsemen (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 180).

Şairin kayıp nesnesi vatan toprağıdır. Bulunduğu yerde vatanını hatırlatacak izleri arar ve tabiata yönelir. Dağlar bu izlerin bulunabileceği tabiat elemanları arasındadır. Vatanın temsili olarak tabiatın seçilmesi, tabiat elemanlarının güzelliğı ve yüceliğı barındırmasından kaynaklanır. Çünkü vatan ve vatana aidiyet hissi de yüce bir duyguya karşılık gelmektedir. Temsil olarak tabiatın seçilmesi hem böyle bir yüceliğın göstergesi iken diğer taraftan romantik bir tavır olarak şairin duygu ve düşünce dünyasını beslemesi açısından hüznün yansıtıldığı mekân özelliğı göstermesidir. Dağlar şiirde diğer tabiat elemanları ile birlikte kayıp nesne olan vatanın değerlerini temsil ederek gurbet hissiyatını ve yabancılaşmayı da ortaya çıkarır.

Muallim Naci de *Bahâr içinde Hazân Yahut Ye’s-i Muhâceret* başlıklı şiirinde bahar ayında çıktığı yolculuğı ve vatandan ayrı kalışını melankolik bir üslupla anlatır. Bahar mevsimi her ne kadar dingin ve huzurlu bir ruhu çağrıştırırsa da şairin vatanı arkasında bırakarak her adımda ondan uzaklaşması, onda bahar içinde hüznün mevsimi hazânı yaşamasına sebebiyet verir ve melankolik bir hâl doğurur. Dağlar bu hâli aks eyleyerek etrafa dağıtır:

Hele şekvâmı dinliyor dağlar

Aks-i âhımla inliyor dağlar (Muallim Naci, 1303: 46).

Dağlar, şairin vatandan ayrılışının yarattığı melankolik hâlini yansıtan, bu derdi anlayan ve şairle birlikte dertlenen tabiat elemanıdır. Şairin dağlara hissi yakınlık duyması ve hüznünü dağlarla paylaşmasının sebebi kendinin gurbetteki yalnızlığını dağların tabiat içindeki yalnızlığıyla bağdaştırmasıdır. Çünkü vatanından ayrı kalmış birey başka bir yerde gariptir, ait olmadığı çevre içerisinde yalnızlaşır, yabancılaşır ve ayırt edilir. Dağlarda tabiat içerisinde şekil itibariyle yalnız ve hemen fark edilebilecek görüntüye sahiptir.

Çeşitli görevler sebebiyle doğduğu topraklardan ayrı kalmak zorunda kalan Hâmid bu hasretin dile getirmekten sakınmaz. *Gurbette Vatan* manzumesinde yine bir görev için gemiye binişini ve vatan manzarasının uzaklaştığını ifade eder. Bu gemidekiler ve şair için hüznü bir ândır. Dağlardan akan çağlayanlar, vatan hasreti için dökülen gözyaşlarına benzetilir:

Dağlardan akardı çağlayanlar

Birleşmiş idik hep ağlayanlar (A. Hâmid Tarhan, 2013: 228).

Vatan olgusu içerisinde gurbet duygusunun işlenmesi bireysel melankoli olarak görülürken vatanın içinde bulunduğu siyasî ve ekonomik sıkıntıların dile getirilmesi de toplumsal melankoli sınırları etrafında değerlendirilebilecek bir mevzudur. Dönem itibariyle Osmanlı Devleti'nin hem iç işlerinde hem de dış politikadaki istikrarsız görüntüsü, savaşlardan mağlubiyetle çıkması, kaybettiği topraklar ve yaşadığı ekonomik buhranlar toplumda çöküş psikolojisini ortaya çıkarır. Sevgili gözüyle bakılan devletin parçalanması, yok olmasının yol açtığı hüznü edebî metinlere konu olur. Recaiâde Mahmut Ekrem böyle bir psikoloji içerisinde *Nefrîn* başlıklı şiirinde ülkenin kötü gidişatının ve toplumun ağır yük altında ezilmesinin kendinde yarattığı melankoliyi dışa vurur. Uzun sayılabilecek bu metinde şair, ülkenin yaşadığı problemlerin sebeplerini ve bundan duyduğu rahatsızlığı dile getirirken şiir boyunca umutsuz bir profil çizer. Kin ve nefret söylemeleriyle dolu olan bu eser dönemin yönetimine karşı girişilmiş bir mücadelenin ürünüdür. Şiirin geneline bakılacak olursa şairi melankoliye sürükleyen

durum “istibdâd” yani özgürlüğün kaybıdır. Kaybedilen bu soyut ülkünün teşkil edilmesi için yeni bir yönetim şeklinin gerekliliğe inanılır. Böyle bir melankolik hâlde bulunan Ekrem, anlatımı güçlendirme adına tabiat elemanlarından yararlanır:

*Zannetmeyin felâketimiz yâri ağlatır,
Güldükçe yârimiz bize ağyârı ağlatır,
Derd-i nihânı milletin efkârı ağlatır,
Engin denizleri, yüce kûhsârı ağlatır
“Eyvâh!” der sehâ’ib-i seyyârı ağlatır
“Allah!” der kevâkib-i nevvârı ağlatır*

*Git gez şu sevgili vatanın her kenârını,
Gör fakr u ıztırab u sefâlet diyârını,
Bî-çâregânın anlayagör ıztırabını
Fikr et o ser-girân cebelin ıztırârını,
Fehm et o revân derenin âh u zârını
Söyletme gamlı â’ilenin ihtiyârını,*

...

*Gökler onun medâric-i hüzn-i iyânıdır,
Şebler onun mehâzin-i âh-ı nihanıdır,
Encüm onun mehârim-i esrâr-ı cânıdır,
Dağlar onun nümâyiş-i derd-i girânıdır,
Zelzâl-i arz onun heyecân-ı cinânıdır,
Velvâl-i ra’d onun nevehât-ı revânıdır. (Recaizâde M. Ekrem,
1997: 456-458).*

Vatanın içinde bulunduğu çıkmazdan etkilenen ve şikâyet eden sadece bu toprakların fertleri değildir. Vatanı vatan yapan her bir unsur gidişattan memnun değildir lakin çaresizdirler. Şair bunları ifade ederken anlatım gücünü yukarı çekmek adına kullandığı imgelerden biri dağdır. Dağları kişileştiren şair; “yüce kûhsârı ağlatır”, “ser-girân cebelin ıztırârını”nı gösterir ve dağları “nümâyiş-i derd-i girânı” olarak ifade eder ki bu

gidişatın herkesi ve her şeyi etkilediğini, heybetli duran dağların bile bu olanlar sebebiyle hüzne mâlik olduğunu söyler. Öyle ki dağlar şiirde vatanın istikbâinden bî-ümit olan şairin melankolisinin yüceliğini gösterme amaçlı kullandığı imgeler arasındadır. Bu yüce derdin vücut bulmuş hâli olarak gösterilir.

Türk düşünce hayatında materyalist felsefenin temsilcilerinden olan, II. Abdülhâmit'e karşı yürütülen muhalefetin başını çeken ve birçok kez sürgün edilmiş Abdullah Cevdet, 1312 tarihli *Bir Şâir-i Garîbin Zindane Yâdigârı* başlıklı şiirinde vatanın içinde bulunduğu durumdan ve yöneticilerinden şikâyet eder. Dağlar bu mâtem hâlinin yüklenicisidir:

*Heykel-i endûhdur güyâ bütün kühsârlar
Sanki vâveylâ ederler cû-yı cûşîşdârlar.
Uykuda halk-ı vatan, ârâmsız bidârlar,
Olmaz olsun böyle sûzişli, felâketli hayât!* (Abdullah Cevdet, 1906: 37-38).

Dağların donuk ve tepkisiz görüntüsü sebebiyle heykele benzetilmesi sıkça kullanılan bir tasvirdir. Buradaki kasıt sadece bedenden müteşekkil dağların bile vatanın yaşadığı sıkıntıların hüznünü hissettiğini ve bu kederli hâlin ağırlığını sonuna kadar taşıdığıdır.

Modern Türk edebiyatının teşekkül ettiği devre kadar “(...)‘bir insanın doğduğu yer’, ‘sıla’, ‘sevgilinin bulunduğu muhit’” gibi fikrî alt yapısı bulunmayan dar bir çerçevede ele alınan vatan kavramı (Sütçü, 2004: 7) bilindiği üzere Namık Kemal’le birlikte literatür ve hissiyat mevkiî oluşturmuştur. Vatana sevgili gözüyle bakan Türk şairi ondan kopuşu yahut onun yaşadığı sıkıntıları kendine dert edinir. Esasen Batı cenahında değişen siyasî ve sosyal konjonktüre ayak uydurma çabası içerisinde yeniden yapılanmayı tahsis edecek fikir akımlarına kapılarını açan Osmanlı aydınının sarıldığı bu modern kavram, ilerleyen dönemlerde millilik bahsini ortaya çıkararak Türk düşünce dünyasının çehresini değiştirecektir.

Artık realiteden gücünü alan ve bunu yorumlayan sanatçı, vatan kavramına bağlı konuları işlerken vatanın tarihsel sürecine, vatani niteleyen objelere bilhassa önem verir.

Bu tarz Herder’le başladığı ifade edilen romantik bir düşüncenin ürünüdür. Tanzimat’ın ilk nesli vatani işlerken sosyal ve siyasî mevzuları ön plana çıkarırken Tanzimat’ın ikinci nesli ise vatani ferdi ve toplumsal bir düşünün nesnesi olarak kullanır. Vatandan ayrılık ve vatanın içinde bulunduğu siyasal ve sosyal çıkmaz şairi melankolik hâle sürükler. Bu hâlin anlatımı için yer yer romantizmin unsuru olan tabiat elemanlarından yararlanır. Çünkü her ne kadar vatanın sınırlarını insan ve insana ait değerler belirlese de içinde yaşanan mekân tabiatın bir nimetidir. Bu sınırlar içerisinde insan ve tabiat artık iç içe geçmiştir. Dolayısıyla sevgili gözüyle görülen vatandan ayrılışın ve vatanın yaşadığı sıkıntıların hüznü tabiata atfedilir. İşte dağlar yeni Türk şiirinde şekliyle, hüznü çağrıştırmalarıyla, böyle bir melankolik hâlin yansıtıldığı tabiat elemanları arasında yer alır.

Tanzimat neslinden Edebiyat-ı Cedîdecilere kadar uzanan sürede edebî metinlerde görülen melankolik hâl fizikî bir hassasiyetten ziyade dönemin popüler edebî cereyanıyla birlikte her alanda çöküş hissiyatına bağlı olarak zamansal bir nitelik taşır. Bu zamansallıkla bağlantılı olarak mekânın/mekânların ayırt edici özellikleriyle kendini ortaya çıkaran melankolik hâl Eugenio Borgna’nın dediği gibi: “mekânda yer alan ve can sıkıntısıyla anlamlarından soyunan ve hareketsizleşen nesnel ve kişisel gerçekliklerde değişiklik yaratır.” (Borgna, 2014: 158). Mekân olarak dağlar bu anlamda yalnızlığı çağrıştırdığı gibi hem vatanın aslî unsuru olarak zihinde hafıza mekânlar üretirken hem de ayrılığı simgeleyen metafor hâlinin alır.

Bilindiği üzere romantizm öncülüğündeki yeni Türk şiirinde öne çıkan temalar aşk ve tabiattır. Şair, sevgilinin yokluğunu melankolik bir tavırla işlerken bu hâli ifade edebileceği tabiatla yoğrulmuş imgeler dünyası kurar. Daha önce bahsettiğimiz üzere melankolinin eski çağlardan başlamak suretiyle –her ne kadar zaman içerisinde değişen değerler sistemlerinden ötürü yeni anlamlara bürünse de- “kara sevda” olarak adlandırılması, kavramın sevgi ve sevgiliyle olan ilişkisinin daha yoğun olduğunu gösterir. Özellikle Hâmid ve Ekrem’in öncülüğünde konusu genişleyen yeni şiir, eskinin kalıplaşmış sevgili tipini bir kenara bırakıp “(...) hayattaki normal kadın güzelliğine yönelerek, yeni bir sevgili tipi yaratır.” (Akyüz, 1995: 42). Beşerî aşkın nesnesi olan yeni sevgili tipi beraberinde melankoliyi de getirir. Julia Kristeva, aşkın melankoliyle

ilişkinin kayıp nesne üzerinden yorumlarken şu ifadeleri kullanır: “Aşklarımızı kaybetmeye yazgılı olduğumuzun bilinciyle, sevgilide, eskiden yitirilmiş sevilen bir nesnenin gölgesini seçmek bizi belki de daha çok yasa gömer.” (Kristeva, 2009: 13). İşte yeni şair kaybettiği aşkının gölgesini aramak için tabiata açılacak bu gölgenin yansıma alanı olarak dağları seçecektir.

Recaizâde Mahmut Ekrem, *Girye-i Hasret* başlıklı şiirinde sevgilisinden ayrılan ve ona kavuşma ümidini yitirmiş gözü yaşlı aşkın tabiata sığınışından bahseder:

Ahvâl-i kâlb-i zâra nigâh eyler ağlarım,

Cism-i alîli gamla tebâh eyler ağlarım;

Sahrâ vü kûhu cây-ı penâh eyler ağlarım.

Ol bî-vefâyı yâd eder, âh eyler, ağlarım. (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 179).

Sevgiliden ayrılan âşık, fiillerde birinci tekil şahsın kullanımı dolayısıyla şairdir. Ayrılığın vermiş olduğu bitiklik duygusu ve melânkolik hâl gözyaşlarıyla ifade edilmeye çalışılır ki zaten Ekrem için melankoli ağlamakla eşdeğerdir. Bu çerçevede Kenan Akyüz de Ekrem’deki gözyaşı dolu melankoliye bürünen aşkı şu şekilde izah eder: “Onun şiirlerinde büyük aşkların derin ve sarsıcı heyecanı değil, ancak küçük duygulanmaların, hayal kırıklıklarının ve ayrılıkların hafif hüznü terennümlerini bulabiliriz. Bu melânkolik atmosferin doğuşunda, Fransız romantiklerinin ve hele pek beğendiği Musset ve Lamartine’in tesirleri açıkça görülebilir.” (Akyüz, 1995: 51). Bu şiirde şair, hüznünü yaşayabileceği yer olarak romantiklerin kaçış mekânı tabiata yönelir. Sahra ile birlikte dağ, hem vefasız olarak nitelendirdiği sevgiliden hem çevresinden uzaklaşıp kendi ile baş başa kalabileceği kaçış mekânıdır.

Bahârdan Bir Yaprak Yâhud Zemzemedden Bir Nağme başlıklı manzumesinde baharın gelişini, tabiatın canlanışını anlatan şair yeşil dağların gölgesinden, rengârenk açan çiçeklerden, berrak akan sudan ve havada dolaşan anber kokusundan bahseder. Tabiatın bu hâlini “eşvâk içinde her yer” diye tarif ederken bu rüya âleminden sıyrılır ve

“hengâme-i bahârî” “temâşâ” etmeye başlar. Bu seyir sonrası şairin ilk karşılaştığı görüntü dağların etrafının sevda dumanı ile örtülü olmasıdır:

Ettikçe ben temâşâ hengâme-i bahârî...

Mestûr-ı dūd-ı sevda etrâf-ı kûhsârî... (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 354).

Şair tabiatın gerçek görüntüsünden çıkarak romantik bakış açısıyla tabiatı izler ve melankoli barındıran esiri olduğu duygularını tabiat elemanlarına yükler. Dağın sevda ile bağdaştırılması onun ayrılık acısının tezahürü olarak yorumlanabilir. Çünkü bahar ayındaki tabiatın güzellikleri arasında kayıp nesnesi olan sevgiliyi arar. Görüntüler arasında dağın etrafının dumanlı oluşu onu melankolik hâle sürükler.

Bir Kıt'a başlıklı şiirinde sevgilisini arayan gönlün hüznü dile getiren Ekrem'in “sehâb-ı tîre” de gördüğü sevgilisi, örtüsü ve gözleriyle “siyaha müstağrak” olmuştur. Şair kendini Mecnun, sevdiğini ise Leyla ile özdeşleştirir:

Vaktâ ki o vahşî dereler hüzn ile çağlar

Bir ses verir etrafına inler gibi dağlar

Avâre gönül de katlanıp onlara ağlar

Mecnûndur o bî-çâre de leylâsını ister! (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 367-368).

Melankolinin rengi siyah ile sevdiğini tasvir eden şair, arayışının ve kavuşamamanın hüznünü aynı renkle, vahşi ve çağlayarak akan derelerle benzeştirir. Bu melankolik hâl dağlara, dağlardan da tabiata akseder. Şiirde dağlar, tabiata dağılan hüznün derecesi ve şiddetini gösterir.

Tabiatı ruhuyla aynileştirdiği *Bülbül* şiirinde ise sevgilisinden ayrılan şairin hezeyanlarını görürüz. Sevdiğin ayrıldığı için dertli olan şairin bulunduğu mekân olan dağlar bu hüznün tecessüs ettiği yerdir. Ağlayan, inleyen şairle birlikte tabiatta aynı hüznü paylaşır:

Ne dem ârâm-gâhım olsa derd-i hicr ile dağlar

Sular vadide s -i bahtıma ağlar gibi ağlar

Pey- -pey gönlüm  h eyler... Dem- -dem gözlerim ağlar

Olur rikkat-pez r  v zı bir tavr-ı haz n bağlar

Benim n sevdiğimden sankiistirh m eder bülbül (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 366).

Ekrem melankolik hâle gark olmayı ister ve onu arayıp bulmaya meyyaldir. Gözyaşlarıyla sardığı hüznünü tabiat elemanlarına yükler. Dağlar, onun Őirinde sevgiliden ayrılışın verdiği hüznün anlam kazanacağı, sıradan tabiat elemanları arasındadır.

Abdülhalim Memduh, *Şeb-i Deyc r* başlıklı Őirinde gecenin zifiri karanlığında tabiatı izler. Tabiat Şaire sessiz ve yaslı gelir. Aslında bu görüntü Şairin tabiata hüzünlü bakışının kendindeki yansımasıdır. Dağlar da bu melankolik bakışın içerisinde yer alır:

Dağlar, taşlar s k n içinde!

Bilmem ki nedir bu hâl-i  lem?

Mahzûn gönül gibi dem dem,

Bir hâl-i keder-n m n içinde. (Abdülhalim Memduh, 1301: 39).

Tabiatı artık duyularla algılamaya başlayan Hâmid'in Őir dünyasında Hindistan macerasının bir dönüm noktası olduğunu belirtmiştik. Hindistan'da iken "(...) yazdığı Şiirlerde, doğayı kendi ruh haliyle belirli bir uyum içinde sunar." ( zt rk, 2010: 171). Bu dönemde eşinin hastalığı onu hüzünlü gözlerle Hindistan'ın tabiatına ve dağlarına bakmaya iter (Kaplan, 2012b: 330). Bu bakışın örneklerinden biri *Bir İğbir r* başlıklı Şiiridir. Şair, eserin dipnotunda Şiiri Fatma Hanım'ın ölümünden iki sene önce yazdığını belirtir. İlk mısradan itibaren tabiat melankolik ruh haliyle izlenir:

Bilmem neye bu diyar muğber

Gönlüm gibi her civar muğber

Burç u beden u his r muğber

Derya muğber kenar muğber

...

Leb-teşne çemen nihâl uryân

Kuhsâr inler sehâb giryân

Kuşlarda da yok sükûta pâyân

Maskatları hâk-sâr muğber (A. Hâmid Tarhan, 2013: 231).

Şiirde “muğber” olan aslında tabiat değildir. Şairin hissiyatının yansıması olarak tabiat küskün, tozlu olarak görülür. Güneşin batışı bu hüznü arttırıcı bir öğedir. Genel olarak geniş bir tabiat manzarası kullanılan şiirde melankolik hâlde anlam bağlantısı olan dağlar, şairin feryadına karşılık veren tabiat elemanıdır. Zaten şiirde tabiat bütün olarak ele alınır ve hiçbir tabiat unsuru ön plana çıkartılmaz.

Nigâr Hanım’ın 1300 tarihli *Bir Hasta-yı Aşk* başlıklı şiirinde sevgiliden ayrılan âşığın yaşadığı keder dile getirilir. Bu ayrılık ve sevgilinin gitmesi âşık için birçok derde kapı açar, taşınamaz bir yük hâline gelir:

Ağlayım ye’s ile hâmûşâne

Düşeyim dağlara bî-hûşâne (Nigâr, 1303: 21).

Sevgiliden ayrılmanın yarattığı melankolik hâl âşığı sessiz bir ağlayışa iter. Dağlar bu noktada yine yalnızlığın ve derdin mekândır. “Dağlara düşmek” ve “bî-hûşâne” olma durumu bir anlamda umutsuz aşkın yani kara sevdanın belirtisidir. Şair burada yüzyıllarca canlılığını korumuş ve geleneğin de en meşhur konularından olan “Leylâ ile Mecnûn”un sevda hikâyesine gönderme yapar. Hikâyede Mecnûn, Leylâ için çöllere düşer ve aklını kaybederken gözyaşlı şair de meçhul sevdiği için akli başından gitmiş şekilde kendini dağlara vurmak ister.

Yeni Türk şiirinde hüznü çağrıştıran “dumanlı dağ” imgesinin mazisi halk şiirine kadar uzanır. Steril kent yaşamından ziyade tabiat ile iç içe bir hayat süren halk şairi için her tabiat unsuru şiirinin ana malzemelerindendir. Bu tabiat elemanlarının arasında dağların ayrı bir yeri vardır ve özellikle sevgiliye giden yolları kesen, âşığa geçit vermeyen engel konumundadır. Bunda dumanlı dağların görüntüsünün muğlaklığı ve görüntünün

yarattığı ulaşılamazlık hissi en önemli etkenlerdendir. Bu imge yeni şairlerce daha geniş bir hayal dünyası içinde kullanılır. Misal Mehmet Celâl de *Mahsul-i Bahâr* üst başlıklı *Dumanlı Dağlar* adlı şiirinde dumanlı dağlara seslenerek melankolik hâlinin, iç sızısının sebebini aramaya çalışır:

*Bir hüzne dalar iken şu bağlar,
Dil-i sûret inkisar bağlar!
Yârin de hayali yara bağlar!
Birdenbire cûy-bâr çağlar!
Siz söyleyin ey dumanlı dağlar!
Gönlüm neye gizli gizli ağlar?*

Şair, karşısındaki bağları “bir hüzne dalar” iken görür. Kendinden sonraki nesli büyük ölçüde etkilemiş olan Hâmid’in tabiat algısında da belirttiğimiz gibi aslında şair duyguları tabiata aksettirilir. Aslında hüzne dalan bağlar değil, bağları karşısına alıp ona bakan şairdir. Kendinden geçen şairin gönlü kırgındır. Sevgilinin hayali ona acı verirken birdenbire çağlayan suyun sesi ile gerçek âleme döner ve döktüğü gözyaşlarının sebebini dağlara sorar.

*Gezdikçe hayâl-i yâr şöyle,
Bir ses-i bükâdır ki: söyle söyle!
Hûrşîd gurûb edince böyle,
Bülbül bağırnca âh öyle,
Siz söyleyin ey dumanlı dağlar!
Gönlüm neye gizli gizli ağlar?*

Her bentte şair yeni hayaller kurarak hüznünü canlı tutmaya çalışır. Her bendin dördüncü mısraında da hayal âleminden sıyrılarak insanlaştırdığı dağlara soru sorar. Üstteki bentte şair sevgilisinin hayalinin dolaştığını görür ve içten içe ağlama sesi duyar. Derken güneşin doğması ve bülbülün ötüşüyle şair ayılır ve tekrar dağlara yüzünü döner.

*Bir 'âşık olursa gamla dem-sâz,
Bir kız çıkarırsa gamlı âvâz,
Bir kuş öterek ederse pervâz,
Bir cûy olursa nağme pervâz,
Siz söyleyin ey dumanlı dağlar!
Gönlüm neye gizli gizli ağlar?*

Şairin şahit olduğu her durum, duyduğu her ses melankolisini canlı tutması için yeterlidir. Âşıkların hüznünlü olması, bir kızın kederli sesi, bir kuşun öterek kanatlanması, ırmaktan gelen ses şairi hüzne boğar. Bu hâlin cevabını dumanlı dağlardan almak ister.

*Ağreb dil-i zâr u rikkat-efzâ!
Bir meşcere-i letâfet-âra!
Eyler ise bir inilti peydâ!
Birden bire cûş ederse deryâ!
Siz söyleyin ey dumanlı!
Gönlüm neye gizli gizli ağlar?*

İnleyen ve acıyan gönül şair için güzelliklerle süslü bir ağaçlıktır. İnleme sesi ve denizlerin coşması onu hüzne gark eder. İlk iki bentte sevgilinin neden olduğu hüznün kaynağı burada duyularla algılanan gerçekliğin şairi melankolik hâle sürüklemesidir. Esasen hüznün kendisi yüceltilir.

*Bir sinede hûn-ı âl görsem
Bir çehrede bir zilâl görsem
Bir vechi soluk hayâl görsem,
Bir nuru donuk cemâl görsem,
Siz söyleyin ey dumanlı dağlar!
Gönlüm neye gizli gizli ağlar (Mehmet Celâl, 1311: 70).*

Şiir boyunca melankolik hâlinin sebebini sorgulayan şair buna cevap bulabilmek için hüznün kaynağı olarak gördüğü “dumanlı dağlara” sorular sorar. Bu hüznün sebebi bazen sevgili, bazen duyduğu sesler ve gördüğü manzaralardır. Aslında hüzne meyyâl bir ruh hâlinin olduğunu göstermek ister. Onu en iyi anlayabilecek tabiat elemanı da dumanlı dağlardır.

Mehmet Celâl’in şiirlerinin yapısı genel itibariyle melankolik izler taşır. Fatih Andı, Celâl’in şiirinin “aşk-hüzün-gözyaşı” çevresinde oluşturduğunu belirttiikten sonra: “Onun tabiattan, mûsikîden, ölümden, kadınlardan hattâ tarihî şahsiyetlerden bahsedişinde bile, mizacından ve hayatından taşıdığı bu üç ana temin, aşk-hüzün, gözyaşının beslediği aşırı dozlu ve çığ bir Romantizm’in ağırlıklı hâkimiyeti vardır.” der (Andı, 1995: 99). Nehrin çağlaması, güneşin batması, bülbülün bağırması, kuşların öterek uçuşması, denizin coşması gibi tabiat unsurları kullanılarak melankolik hâlin tabiat ile iç içe geçtiği izlenimi verilmeye çalışılır. Her bendin sonunda tekrar edilen canlı bir varlık olarak dumanlı dağlar imgesi, görüntüyle duygu yoğunlaşması birlikteliğinin son halkasını oluşturur.

Mehmet Celâl’in şiirlerindeki dağ genel itibariyle melankolik hâli çağrıştıran bir imgedir. *Çal* başlıklı şiirinde penceresinden dışarıya baktığından yağmurun yağdığını ve etrafın sislerle çevrili olduğunu görür. Sis arasında gördüğü dağı ise kendine ağlar gibi görür. Çünkü sevdiği yanında değildir:

Yağmur yağıyor, sis uçuyor pencerelerden

Sisler arasında bana ağlar gibi dağlar (Mehmet Celâl, 1312a: 26).

Görünmüyor adlı şiirinde ayrılık acısının verdiği ıstırabı anlatmak için tabiata açılır. Sevgilisine seslenen şairin manzarasındaki sahra, deniz, sema ve dağlar ayrılığın melankolisini yüklenir:

Bilsen ne rütbe gönlümü ezmektedir melâl

Sahra, sema, deniz nazarımda bir infi ’âl

Sislerle istitâr ediyor zirve-i cibâl

Yağmurların içinde gülistan görünüyor. (Mehmet Celâl, 1312a: 39).

Dağlara başlıklı şiirinde Celâl, güzellik yönünden periye benzettiği sevdiğinin hayalini dağlarda arar ve hüznü kapılır. Karşısındaki ıssız dağlar bu anlamda melankolik bir mekândır:

Ol perinin sanki gizlenmiş hayâli dağlara!

Ağladım, âh eyledim, baktım şu hâli dağlara! (Mehmet Celâl, 1311: 72).

Şiirde sevgilinin periye benzetilmesi ve perinin de hayalinin dağlara gizlenmiş olması tesadüfî bir söylem değildir. Romantik sanatçının imgelemi kurmak için mitolojiye yöneldiğini ve buradan aldığı malzemeyi yeniden kurgulayarak verdiğini daha önce belirtmiştik. Yunan mitolojisinde tanrılardan çocuk doğuran, ikincil tanrıça olan, tabiatta yaşayan güzellikleriyle öne çıkan perilere (nympha) romantik şiirde gönderme yapılır. Hatta dağlarda yaşayan perilere *oread nympha* adı verilir⁵³. Şair burada mitolojik gönderme yapar.

Mehmet Celâl'in hüznünü besleyen başlıca kaynaklarında biri Anna'dır. Rum kızı Anna, Celâl'in sevgisine karşılık vermez (Andı, 1995: 99). Dolayısıyla Anna, Celâl'in kayıp nesnesidir. Celâl onu tabiatta arar. Şairin *Anna* başlıklı şiirinde bu kavuşamamanın hüznünü görürüz. Bir taş üzerinde tefekküre dalan şair, ağaçların, kuşların, dağların, bayırların sükûnet içerisinde olduğunu görür. Bütün nesnelere hüznülüdür:

Daldım tefekkürâta bir sengi eyledim câ!

Eşcâr heybet-âver kuşlar sükûn içinde!

Sâhil garîb ve mahzun orman hazîn ü tenhâ!

Dağlar, bayırlar olmuş müstağrak-ı sükûnet! (Mehmet Celâl, 1311: 87).

⁵³ Ayrıca bkz: Edward Strickland, "Metamorphoses of the Muse in Romantic Poesis: Christabel", *ELH*, Johns Hopkins University Press, C: 44, S: 4, Kış 1977, ss. 641-658.

Ayrılık ve kavuşamamanın verdiği hüznün dolayısıyla şair insanlar arasında bulunmak istemez. Hem hüznünü yaşayacağı hem de hayaller kuracağı sakin bir durak ister. *Bir Şiir* adlı manzumede bu durak dağdır. Dağda gece vakti gezen şair aslında nerede olduğunun farkında değildir:

*Yandım aman imdâdına dildâr yetişsin
Bir şairi firkat ediyor hasret-i güftâr
Kuhsâr civarında karanlıkta gezerken
Bilmem kime karşı diyorum?: Zâlim u gaddar!* (Mehmet Celâl, 1312b: 92).

Dağ, şairin imgeleminde mitolojik ve geleneksel kabullerden aldığı ilhamla yalnızlığın ve sevdanın mekânı olması hasebiyle kayıp nesnesi olan sevgilinin arandığı yerdir. *Rüya İmiş* şiirinde sevgiliyi rüyasında bir dağ üzerinde yürüdüğünü görür. Sevgilinin gözleri hüznü ve yaş doludur:

*Rüyada göründün bana ey kirpiği kumral
Bir dağ üzerinde geziyordun mütehayyir!
Gözler dolu yaşlarla bakışlar müteessir!* (Mehmet Celâl, 1312b: 72).

İsmail Safa'nın, ilk eşi Refia Hanım'ı genç yaşta veremden kaybetmesi (1309) onu melankolik hâle sürükler. Refia Hanım'dan doğan çocuğunun adı Selâmî'dir (Karaca, 1990: 8). Bu ölüm karşısında duyduğu hüznü *Selâmî'nin Vâlidesi İçin Mersiyedir* başlıklı şiirinde dile getirir. Merhumenin kabri bir dağdadır. Mevki serviliklerle doludur. Şair dağın uzağından geçtiği vakit dahi dağın zirvesi ona sislerle çevrili, karla örtülü bir şekilde görülür:

*Bir dağ üzerindedir mezârın.
Baştanbaşa servlik civârın;
Şâhikleri, dûrdan geçerken,
Manzûrum olur bu kûhsârın:
Sislerle muhât, karla mestûr..* (İsmail Safa, 1328b: 41).

İsmail Safa, *Yâr ile Hasbihâl* başlıklı şiirinde melek olarak tasvir ettiği, hayran olduğu sevdğine kavuşmak ister. Fakat vuslat bir türlü gerçekleşmez. Şair gördüğü manzaraya hüznünü yansıtır. Dağlar sislenmiştir ve bu şair için hüznü bir görüntüye tekabül eder:

*Sislendi bakın karşiki dağlar;
Ay tül gibi bir ebre büründü.
Dağlar ne hazîn manzara bağlar
Gördükçe uzaktan içim ağde-i lar;
Meh-tâb yine işte göründü. (İsmail Safa, 1328b: 114).*

Ali Ekrem *Dağlara* adlı şiirinde genel olarak dağların görüntüsü ve bu görüntünün uyandırdığı hissiyatı işler. Beyitlerin her biri dağların farklı niteliklerine değinir. Bu niteliklerden biri de sevda ile olan ilişkisidir:

*Bir cebel kurbunda oldu bak yine vechi 'ıyân
İn'ikâs etti o sevdâvî melâlî dağlara
...
Sanki ruhumdan uçan bir âhî teşrîh eyliyor
'Âkis olmuş bülbülün mahzun makâli dağlara (Ali Ekrem, 1327: 23).*

Nesnesini kaybetmesi nedeniyle melankolik hâle bürünen özne, kaybettiği değer in gölgesini her an etrafında hisseder. Aslında melankoliye sürüklenmeye sebep olan şey kaybedilen nesnenin bıraktığı duygunun yitirilmesidir. Bu aşamadan sonra özne yaşadığı eksiklikten dolayı melâle gark olur (Kristeva, 2009: 22). Şair, genel bir ruh hâlini açığa çıkarır. Sevgilisini kaybeden âşığın onu bulmak adına gittiği yer, melâlin mekânı dağdır. Kendi duygusunu ise “bülbül-gül” mazmunu üzerinden açıklık getirir. Gülden ayrılan bülbülün hüznü ötüşünün yankısını kendi ruhu ile benzeştirir.

Şairin *Veda* başlıklı manzumesinde sevgiliden ayrılmanın vermiş olduğu hüznü dikkat celb eder. Şair sevgilisinin geri gelmesi için dağlardan derelerden ve ağaçlardan yardım ister:

“Bana imdâd edin, imdâd, imdâd!”

Acıyın hâlîme dağlar, dereler!

İnleyin ağlayın avaz avaz!

Çağırın sevdiğimi meşcereler... (Ali Ekrem, 1327: 304).

Şair, dağlarla birlikte derelerin kendine acımasını isteyerek onları hem canlı bir varlık olarak hem de kendinden üst bir mevkide görür. Hüznüne ortak olmasını istediği dağlardan ve derelerden melankolisini sevdiğine yöneltmelerini ve bu sayede sevdiğinin geri gelmesini ister şair.

Tabiata ayrı bir önem veren yeni Türk şiirinin temsilcileri tabiatla hisleri arasında duygusal/duyusal bir bağlantı kurmaya çalışır. Şairin melankolisini besleyen ayrılık bazen ilkbahar, yaz mevsiminin geride kalması ve sonbahar, kış mevsimlerinin gelmesi şeklinde kendini gösterir. Mehmet Celâl’in *Sukût-ı Evrak* adlı şiirinde sonbaharın gelişini hüznünlü gözlerle izler. Dağlara kar yağmış, “bâd-ı hazân” dalları kırmış, yapraklar sararıp yerlere düşmeye başlamıştır. Dağlar, mevsim değişiminin şairde meydana getirdiği melankolik hâli açığa çıkararak tabiat elemanları arasındadır. Bu değişimi şair ilk olarak dağlara yağın karla idrâk eder:

Berf giydirdi dağlara aklar

Hüzn içinde akardı ırmaklar

Kurumuştı zavallı leylaklar

Eyliyordu sukût yapraklar (Mehmet Celâl, 1312a: 42).

Cenab Şahabeddin, *Temâşâ-yı Hazân*’da yanındaki kadına can çekiştiğini belirttiği sonbaharı izlemeyi teklif eder. Bahar artık gelip geçmiştir. Tabiatın unsurları baharın ruhunu taşısa da gerçekte artık mevsim sonbahardır. Her tarafı saran sisli bulutu arasında dağların görüntüsü de melankoliktir:

Dağların sîne-i hazininde

Nevbahârın hayât-ı dil-rîşi

Düşünür zahm-ı arzı tefrişi... (Cenab Şahabeddin, 2011: 153).

Tevfik Fikret de *Derd-i Nihân*'da sonbaharı “fasl-ı hüzá” olarak görür. Hazan mevsiminde kırılan dallar, dökülen yapraklar, sisle çevrelenmiş dağlar, karla örtülü tabiat manzarasının ölmesi anlamına gelir ki bu da melankoliyi ortaya çıkaran bir durumdur:

*Bugün nasılsa gam-âlûd sislerinle cibâl,
Yarın da cism-i tabiat kefenlenip kardan
Ölür bütün şu menâzır, donar şu ırmaklar,
Donar; fakat heyhat,
İçin için yine hepsinde bir melâl ağlar!.. (Tevfik Fikret, 2007: 72).*

Şiirde her ne kadar tabiatın sonbahardaki durumundan dolayı melankoliye gark olmuş hâl ifade edilmeye çalışılsa da aslında şairin ruhsal durumu tabiat üzerinden anlatılır. Tabiatın bahar ayındaki canlılığını kaybetmesi güzel manzaranın kaybolması şairi hüzne sürükler.

Ömer İhyaeddin'in 1322 (1906) tarihli dokuz kıtadan oluşan *Hazân u Şitâ* başlıklı şiirinde sonbahar ve kışın tabiattaki görüntüsünü hüznü bir şekilde tasvir eder. Her kıtanın son mısraı “Görünmez karşıki dağlar dumandan” şeklinde kurgulanır. Sonbaharın gelmesiyle gökyüzünün rengi bile değişmiş ve ağlar gibi bir hâl almıştır. Şair penceresinden gamlı gözlerle manzaraya bakar. Çünkü her taraf karlı ve sislidir. Her kıtanın sonundaki dumanlı dağ imgesi bu sızlanışı, hüznü gösterme amaçlıdır:

*Zemîn berf-i sefîd altında kaldı
Semâyı leşker-i dūd-ı gam aldı
Tabiat ser-sefîd oldu kocaldı
Görünmez karşıki dağlar dumandan (Ömer İhyaeddin, 1325: 41).*

3.2.2.2. Sebepsiz Hüzün Mekânı Olarak Dağ

Yeni Türk şiirine yön veren isimlerin melankolik hâl içinde olduklarını görürüz. Bu hâlin sebepleri elbette çeşitlidir: devletin içinde bulunduğu sıkıntıların psikolojilerine yansımaları, aydınların Batı ile teması sonucu inanç krizlerine girmeleri, estetik tavır olarak melankoliyi benimsemeleri vs. Lakin melankolinin tabiat unsurları üzerinden gösterilmesi yoğun olarak Tanzimat ikinci nesil tarafından işlenir. Muallim Naci, Abdülhak Hâmid ve Ekrem bunun öncüleri arasındadır. Bu dönem şairlerinde belirli bir olay sonrasında meydana çıkan melankolinin yanı sıra tabiri caizse buluttan nem kapma, duyduğu ve gördüğü en ufak şeyden bile etkilenme, sebepsiz bir hüzün ve keyifsizlik hâkimdir. Kimliği belirsiz melankolik hâl kimi zaman tanımlanamayan içten gelen bir his kimi zaman da görüntünün verdiği duygu hâlinde ortaya çıkar. Aslında şair de bu hâle anlam veremez.

Muallim Naci, *İkinci Heyhât* başlıklı şiirinde kayıp nesnesini arar. Bunun için melankolik hâle bürünür. Kederinin karşılık bulduğu mekân ise dağdır:

Heyhâtımı duydu, sustu ihvân

Yok bence şu dağ kadar sühân-dân

Heyhâtıma ses verir de her ân

Der hüzn ile kâhsâr heyhat (Muallim Naci, 1303: 143).

Şairin “şu” işaret sıfatıyla gösterdiği dağ, gerçek ve manzarasında olan bir dağdır. Hüzne mâlik olan şair için en güzel nağme hüznün sesidir. Bu nağmenin de en iyi duyabileceği ve dağılabileceği yer dağdır. Aslında yayılmasını istediği ses kendi “heyhat”ıdır. Bir nevi dağ, onun hüznünü anlayan ve bu hüzne karşılık veren bir mekândır.

Abdülhak Hâmid’in *Monmoransi* başlıklı şiirinin ilk mısraına dağların hüznülü duruşunun olduğunu söyleyerek başlar:

Ne hazin bak şu karşıki dağlar

Üzerinden geçen sehâb ağlar

Eteğinden akan sular çağlar.

Yıkanır sanki bahçeler bağlar. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 95).

Manzarasındaki görüntünün bıraktığı intibaları basit bir söyleyişle tasvir eden şaire göre dağlar hüznüldür. Fakat dağlara yüklenen hüznün bizatihi şairin hüznüdür. Şair böyle görmek istediği için dağları hazin, yağmuru da gözyaşı olarak algılar. Dağların neden hüznüldüğüne dair herhangi bir ifade geçmez. Aslında şair hüzne meyillidir ve dağların anlık görüntüsü şairi melankolik hâle sevk etmiştir.

Hâmid, *Ebedi Bir Saniye*’de hüznüldü bir hâlde iken tabiata açılmak ister. Çünkü şair için tabiat dertlerden uzaklaşma, kendi ile baş başa kalma, ferahlama mekânıdır:

Gayet mahzun idim ki bir gün

Çıktım sahrâya dağa küskün (A. Hâmid Tarhan, 2013: 236).

İlerleyen mısralarda şair tabiata açılma sebebini tabiatın bütün unsurlarında ruh halini görebilmek şeklinde açıklar. Şairin ilk olarak dağa yönelmesi, dağın şekli itibariyle tanrısal bakış açısını izleyene vermesi dolayısıyla tabiata hâkim bir konum olarak hüznünü tabiatta da görme isteğinden doğar.

Romantik bir duyuş olarak melankolinin tabiat üzerine indirgenmesi ve manasının tabiatta aranmasının Türk şiirindeki uygulayıcısı olan Hâmid bu yönüyle kendi neslini ve kendinden sonraki nesli etkilemiş kimliksiz melankolinin tabiatta aranması yaygın bir imgelem haline gelmiştir. Aynı hissiyatı Abdülhalim Memduh’un *Efsûs* başlıklı şiirinde de görebiliriz. Hayattan “meyûs” olan şair, melankolik hâlini tabiat vasıtasıyla anlatır. Baktığı tabiat elemanları hüznünü anlayan ve onunla birlikte dertlenen görüntülerdir:

Çeşmim gibi cûybâr çağlar

Güyâ ki bütün cihân ağlar

Mahzûn u garîb ü târ dağlar

Yok tâbiş-i gülistân, efsûs! (Abdülhalim Memduh, 1303: 41).

Şair, gözyaşını ırmağın çağlamasıyla eşleştirir. Baktığı her yerde hüznünün yansımaları görür. Bütün âlem şairin hüznüne ortak olmaktadır. Hüzünlü gözlerle bakılan dağlar ise; “mahzûn, garîb ve târ”dır.

İsmail Safa da *Dağlara* başlıklı şiirinde yine melankolisini dağlara yükler. Gösterdiğimiz diğer şiirlerden farklı olarak bu şiirde kendinden var olan melankolik hâli ortaya çıkararak tabiat elemanı sadece dağlardır:

Mün'akıdır kalbimin hüzn ü melâli dağlara

Ebr-i 'ulvi manzarın düşmüş zilâli dağlara

...

Dinledi feryâdımı dağlarla taşlar inledi

Yer gök oldu peyrev efgânımla mâli dağlara

Sence imkân-ı tesir yok mudur ey senin dil?

Ahımın varken dokunmak ihtimâli dağlara!

...

Hem zebânımdır benim karşımda her taş, her kaya

Şimdi hasr ettim demektir hasbihâli dağlara (İsmail Safa, 1308: 145-146).

Şairin ilham perisi olan melankolik hâlin dağlara aksetmesi ile başlar şiir. Bulutun güneş ışığının önüne geçmesiyle dağa düşen gölgesini, içinde yaşadığı hüznü özdeşleştirir. Melankolinin sebebi ilk mısralarda verilmez. Ama kişileştirilen dağlara melâl anlatılınca dağlar bu hüznün yüceliğini ve büyüklüğünü gösterme babında inler. Yerle gök arasındaki ontolojik bağlantı noktalarından biri olan dağlar şairin feryadına karşılık verdiği için yer ve gök ona tabi olur. Gönlüne, dağlara tesir etme; ulaşma imkânını sorar. Dağların parçası olan taşlar ve kayalarla aynı lisanı konuşan şair hüznüyle dağlar arasında temas kurmak ister.

Ahmet Vefa *Dağlara* başlıklı şiirinde dağların şairde meydana getirdiği melankolik hâlin çeşitli yönlerine değinir:

*Kalbime bir hüzn-i rûhânî dolar bilmem niçin
Her ne dem 'atf-ı nigâh etsem şu hâli dağlara.*

...

*Hep bizim içündür kavuşmak ihtimâli sevdiğim
Dağların yoktur kavuşmak ihtimâli dağlara.*

*Yazdığım şi'r-i hazinin ey Vefâ zanneylerim
Pek münâsib düştü hüzn-âver meali dağlara* (Ahmet Vefa, 1328: 18-19).

Dağları ıssız, boş olarak gören şairde çağrışım yapan hüznün kaynağı rahmanîdir. Fakat bu manevî hüznün neden ve nasıl hâsıl olduğuyla ilgili her hangi fikrinin olmadığını belirtir. Dağların yüceliği çevresinde örülen şiirde şair, sebebini bilmediği manevî hüznünden maddî melankoliye geçer. Dağların sabit varlıklar olduğunu ve birbirine kavuşma ihtimalinin olmamasını hatırlatarak dağların yalnızlığının sebebini ortaya koyar ve yazdığı şiiri hüznü addederek onların duruşuna ve yalnızlığına uygun düştüğünü ifade eder.

İsmail Safa, *Levha-yı Seher* başlıklı şiirinde seher vaktinin güzelliklerinden bahseder. Şair için seher vakti güneşin doğuşunun alkışlarla karşılandığı, kuşların gülistanlar içinde nağmeli sesler çıkardığı, gönle ferahlık veren bir vakittir. Fakat türlü güzellikleri barındıran bu vakit şairin melankolik hâlini bastıramaz:

*Fakat buluttan eser yokken asmânlar içinde;
Niçin şu karşıki dağlar bugün duman içinde?* (İsmail Safa, 1328b: 64).

Beş bent ve altı mısradan oluşan şiirin son iki mısraı nakarattır. Her bentte bahar mevsimindeki seher vaktinin güzelliği ve ruh açıcılığı anlatılırken tekrarlanan beyitte bütün bu güzel görüntülere rağmen hâlâ melankolik hâlin muhafaza edildiği hissettirilir. Bakış açısında melankolik hâli hatırlatacak hiçbir görüntü olmamasına rağmen şair

karşısında duran dağları dumanlı vaziyette görür. Ayrıca havada bulutta yoktur. Diğer tabiat elemanları dağların aksine baharın güzellikleriyle bezelidir. Şair, gözü ön plana alarak çevresindeki güzelliklerden bahsederken dağları görmesiyle gerçeklik silikleşir ve dağların melankolik hâlini hatırlatan dumanlı görüntüsü şairin gözünün önüne gelir. Aslında dağlar ve şairin ruhu birbirine çok yakındırlar. Mevsim bahar olsa da her yer yeşillense de dağlar hüznü çağrıştıran dumanlı görüntüsünden kurtulamaz. Dağları açık havada dumanlı gören de o hüzne artık gark olmuştur.

Erganili Mesûd, dağlara redifli gazelinde dağları hüznü yönüne vurgu yapar ve bu hüznün nereden ve nasıl kaynaklandığını bilmediğini söyler:

*Bir teverrüm eylemiş kızıdan da mahzûn kûhsâr
Kim ‘aceb vermiş o hüzn-âver melâli dağlara*

*‘Âşık hüzn-i tabîat olduğumdan mı ‘aceb?
Bî-sebeb âh eylerim baktıkça hâli dağlara* (Erganili Mesut, 1308: 26).

Dağların hüznü duruşu veremli bir kıza benzetilir. Şiir her ne kadar klasik şiirin biçim formuyla oluşturulmuş olsa da hüzn bakımından dağların veremli bir kıza benzetilmesi yenidir. Şair, dağları melankolik görüntüsünü yaptığı benzetmeyle ruhî bir alana çeker ve dağların hüznünün sebebini sorgular. Bu noktada kendine tabiatı hüznü gözlerle seyrettiği için mi dağların hüznü gördüğünü yoksa dağların görüntüsünün mü insanı hüzne sevk ettiğini sorar. Lakin şairin emin olduğu duygu “hâli dağlara” baktıkça sebepsiz hüznülenmesidir.

Mehmet Celâl, *Dağlara* başlıklı şiirinde dağların melankolik duruşundaki sırıta yönelmek ister:

*Söyle ey ebr-i keder-perver! Dokundu hissime!
Sen mi bahş ettin bu hüzn-âver zulâli dağlara!*

Geldi leylin iğbirârı, âfitâb etti gurûb!

Gönlümün 'aks eyledi gûyâ melâli dağlara!

...

Külbe-i âhzân gibi mahzûn, sükûn- bahşâ, garîb!

Pek yakıştırdım bu mahzûnâne hâli dağlara! (Mehmet Celâl, 1311: 72-73).

Şair hem dağları hem bulutları hem de gölgeyi hüznü bir görüntü olarak hayal eder ve keder yüklü olarak gördüğü bulutlara hüznü dolu gölgeyi dağlara kendisinin mi verdiğini sorar. Gölgenin karamsar görüntüsü yüce dağlara yansıdığı dağları da “hüznü-âver” hale getirir. Şair, dağların güneşin batmasıyla karanlık görüntüye kavuşması ile kendi hüznü arasında birliktelik kurar ve Ay ışığının ortaya çıkmasıyla dağları “külbe-i âhzân”a benzetir. Dağların hüznünün külbe-i âhzân’a gönderme yapması hüznün derecesini göstermesi bakımında yeni bir imgedir. Bilindiği üzere külbe-i âhzân, oğlu Hz. Yusuf’u kaybeden Hz. Yakup’un feryatları ve hüznünden rahatsız olan ahaliden uzaklaşarak kederini yaşadığı mekândır. Hz. Yakup’un hüznü o kadar fazladır ki ağlamaktan gözleri kör olur. Bu mekânın özelliği gözlerden uzak olan bu mekân “mahzûn, sükûn- bahşâ, garîb” olması münasebetiyle dağlara benzetilir ve bu hâl dağlara pek yakıştırılır.

Bilmem Kiminçin Ağlarım şiirinde şairi hüznü yaklaştıran durumlardan biri de kış mevsimindeki tabiatın görüntüsüdür. Kışın gelmesi, buzların altından akan suyun sesi, karla örtülmüş dağlar şair için hüznü ve yıkıcı bir levhadır.

Kış gelir, bülbül susar, durmaz gider vakt-i bahar!

Dil duyar elbet bu mahzun levhadan bir inkisâr!

Buzlar altında hazîn sesle akar her cûy-bâr!

Karla örtülmüş görünce dağları, bî-ihiyâr,

Ağlarım, ama niçin bilmem kiminçin ağlarım? (Mehmet Celâl, 1311: 91).

Bu da Bir Şiir başlıklı şiirinde ise tabiatın ilkbahardan sonbahara geçtiği sıradaki değişimini melankolik bir eda ile anlatır ve dağların da bu devinim içerisinde hüznü görüldüğünü söyler:

*Sonbaharın gözü durmaz ağlar
Hande-nâk olsa da mihr-i tâbân
Görünür hüzn arasında dağlar
Yaprağın vechi sararmış, solmuş
Belki bir hasta kıza eş olmuş* (Mehmet Celâl, 1312a: 16).

Hüseyin Suat, *Hilâl-i Nev* başlıklı şiirinde güneşin batışıyla birlikte akşamın melankolik yüzünün geldiğini söyleyerek, çöken karanlığın yüce dağları bile hüzünlü bir hâl aldirdığını ifade eder:

*Akşamın çehre-i melâlınden
Bir hazîn renk alır cibâl-i vakûr;
Gecenin lâne-i zılâmından
Yayılır arza bir buhâr-ı huzur.* (Hüseyin Suat, 1326: 31).

Sonuç olarak romantizmle birlikte yüce bir hislenmeye karşılık gelen melankoli, ifadesini yine romantizmin duygu alanı olan tabiatta bulur. Türk şiirini etkileyen Batı menşeli imgesel tavır içerisinde dağlar bu hislenmenin mekânlarından biridir. Özellikle ilk örneklerini gördüğümüz Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmid ve Muallim Naci'den sonra Mehmet Celâl, İsmail Safa, Ali Ekrem gibi sanatçılarda dağ/dağlar melankolik hâlin yansıtıldığı tabiat elemanı olarak kullanılır. Dağın melankolinin ifadesi olduğu şiirlerde melankolik hâl farklı şekillerde karşımıza çıkar. Kimi şiirlerde melankolinin kaynağı vatan hasreti, kimi şiirlerde sevgiliye kavuşamama yahut sevgiliden ayrılma kimi şiirlerde ise sebebi bilinmeyen melankolidir. Bu minvalde yazılan şiirlerde dağlar ile şairin melankolisi iç içe girer.

3.3. Dağın Diğer İmgesel Görünümleri

3.3.1.Şehir-Kırsal Arasında Dağ

Batı geleneğinin antik dönemden romantik çağa kadar olan süreçte tabiata bakış açısındaki değişimlerin seyrini daha önceki bölümlerde verilmişti. Romantizmin öncü

isimlerinden biri olan Jean Jacques Rousseau'nun sorunlar karşısında tabiatı merkeze alan düşüncesi hem kendi çağını hem de kendinden sonraki nesilleri derinden etkiler. Bu noktada romantizmi doğuran esas kaynağın tabiat düşüncesi olduğu ve düşüncenin Avrupa'nın sanat ve fikir hayatını uzunca bir süre işgal ettiği iddiasını taşıyan Taylor da bu düşüncenin kaynağı olarak Rousseau'yu görür ve zamanla düşüncenin Lamartine, Musset gibi Fransız ve Herder, Hölderlin, Schelling, Novalis gibi Alman yazarlar arasında yayıldığından bahseder (Taylor, 2012: 557-559).

Sınırları aşarak başka toplumların düşünce ikliminde de kendine yer edinen Rousseau'nun fikriyatı Türk aydınları ve ediplerini de etkiler. İlgi çeken bu görüşler edebî metinlerin konusu hâline gelir. Dolayısıyla yenileşmeye başlayan Türk şiirinde Rousseau'nun tabiat anlayışının önemli bir yeri vardır. Bu başlık altında Rousseau'nun tabiat görüşü ana hatlarıyla ifade edildikten sonra bu düşünce etrafında örülmüş dağ imgesine bakmaya çalışacağız.

Aydınlanma düşüncesi her alanda olduğu gibi tabiat mevzuunda da hâkim taraf olma niyetindeydi. Deney ve bilim çağının insanları tabiatın yapısını öğrenmek, anlamak hatta daha da geliştirmek yerine, üzerinde egemenlik kuracağı ve ondan yararlanacağı bilginin peşine düşer. Bunun başlangıcı Descartes'ın Kartezyen felsefesidir. Böylelikle tabiat organizma yerine makineye yani organik bakış açısından ekolojik bakış açısına evrilir (Capra, 1992: 61). Öyle ki artık sömürülmeye elverişli alanlar olarak görülmeye başlanan tabiat iktisatçıların dahi ilgi alanına girmeyi başarır. Tabiatın kaynaklarının sınırlı oluşu iktisatçı Thomas Malthus'un "*en uygun olanın yaşaması*" fikriyle mutlak bir mücadele içerisinde yeni bir ekonomik düzenin kapılarını aralarken zayıf olanın yok olmasını ön görüyordu (Capra, 1992: 122). Yani tabiatın talan edilmesinde dahi insanlar arasındaki eşitsizlik ön plana çıkıyor güçlü olanın her zaman için dünya nimetlerinden yararlanması gerekliliği savunuluyordu. Burada güçlü olandan kasıt sermaye ve statü sahibi kimselerdir.

Sanayi devrimi ile birlikte zenginleşme metotları da dönüşmeye başlar. Eskiden zenginliğin tek kaynağı olarak toprağın yanına sanayi üretimine dayanan ürünlerin ticareti ve buradan edilecek kâr eklenir. Önceleri herhangi vasfı olmayan insanlar kırsalı

bırakıp sanayinin yoğunlukta olduğu şehirlere gelerek buradaki üretim zinciri içerisinde iş bulurlar (Begel, 1996: 13). Bu döngü beraberinde üretim ve tüketim şablonlarının değişmesine ve toplumsal düzenin sekteye uğramasına zemin hazırlayarak bireyler arasında gelir eşitsizliklerini doğurup diğer yanda da geleneksel ahlakî perspektiflerin modern yaşam içerisinde başkalaşımına yol açar.

Böyle bir ortam içerisinde Dijon Akademisi'nin “Bilimlerin ve Sanatların İlerlemesi Törelerin Bozulmasına mı Yoksa Arınmasına mı Yardım Etmiştir?” başlıklı yarışma konusu Rousseau'nun dikkatini çeker ve bu konu onu *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*'nı yazmaya iter. “Doğa durumu” kavramı içerisinde konuyu ele alan Rousseau, ilkel dönemlere işaret ederek bu dönemlerde insanların henüz maddi çıkarlardan/kaygılardan uzak bir yaşantıya sahip olduğu için huzurlu ve özgür olduğunu varsayar. İnsanlar arasındaki eşitsizliği meydana getiren sebep doğa durumundan uzaklaşarak suni olarak oluşturulan medeniyet düşüncesi içerisinde insanların yozlaşmasıdır. İlkel insanla medenî insanı karşılaştıran Rousseau, yalnızca yaşamak için çaba harcayan ilkel insanı, kişisel çıkar peşinde koşan ve bunun için çalışan medenî insan karşısında yüceltir (Rousseau, 2003: 99). Rousseau'nun yeni nesil tahayyülü de tabiatla içi içe olan bir nesildir. Pedagojik bir eser olan *Emile*'de çocuğun eğitiminin nasıl olması gerektiğine değinir. Çocuk yozlaşan toplumdan soyutlanarak tabiatın güzellikleri içerisinde eğitilmelidir. Böylelikle ilkel duygularla bezenen çocuğun hem fiziksel hem de psikolojik olarak daha güçlü ve daha huzurlu olacağını iddia eder. Bu fikrin temelinde tabiatın içinde iyiyi barındırdığı buna karşın suni olarak gelişen uygarlık içerisinde yetişen insanın yaşadığı yabancılaştırmanın insanı tabiatından uzaklaştırdığı yatar.⁵⁴

Şehirleri düzenin, aristokrasinin, yozlaşmanın, keşmekeşliğin, suniliğin ve huzursuzluğun mekânı olarak gören Rousseau, şehrin karşısına insan için her türlü kötülükten arındırılmış tabiatı koyar. Burası insanlar arasındaki sınırların kalktığı, özgürlüğün, coşkunun, engin duyguların ve huzurun mekânıdır. Bunun için Rousseau sık sık tabiatta vakit geçirir:

⁵⁴ Daha geniş bilgi için bkz: J.J. Rousseau, *Emile yada Eğitim Üzerine*, çev: İsmail Yerguz, Say Yayınları, İstanbul: 2009.

“Kırların görünüşü, hoş manzaraların birbirini kovalaması, açık hava, büyük iştah, yol yürümeyle kazandığım sıhhat, meyhanelerdeki hürriyet, bana bağlarımı hissettiren, beni gerçek durumuma çağıran bütün şeylerin uzaklaşması ruhumu bütün bağlarından kurtarır: bana daha büyük bir düşünme cüreti verir, etrafımdaki varlıkların sonsuzluğu içine atarak onları birbiriyle mezcetmek, seçmek, sıkılıp korkmadan keyfime göre kendime mal etmek imkânını verir. Bütün tabiata, adeta sahibi imişim gibi hükmederim. Varlıklar arasında başıboş dolaşan kalbim hoşuna gidenlerle birleşir, etrafımı güzel hayallerle sarar, kendini tatlı duygularla sarhoş eder.” (Rousseau, İtiraf, 1991a: 248).

Rousseau’dan gelen tabiat fikrinin işaret ettiği diğer nokta ise aslında ahlaktır. İnsanlığı aslı uygarlığa götürecektir eylem ilkel insanın yaşantısına ve tabiat içerisinde edindiği ahlaka geri dönmekten geçer. Bunun yolu ise el değmemiş tabiatta yaşayarak yahut şehirlerden uzaklaşıp kırsala yerleşerek gerçekleşebilir. Bu ahlakın bağlandığı inanç düzeni ise deizmdir. Taylor, Rousseau’daki deizmi şu şekilde açıklar:

“Tıpkı öteki Deist düşünürler gibi, Rousseau’da da Tanrı’nın iyi oluşu varlık düzeninin iyiliğiyle özdeşleştirilir. Ona göre, bu iyi düzenin mucizelerle ya da iyi olma çabalarında insanlara özel herhangi bir yardım yapılması suretiyle kesintiye uğratılmasını talep etmek ya da bunu beklemek saçmadır.” (Taylor, 2012: 546).

Şehrin hengâmesinden ve acı veren konulardan kaçmak için Rousseau dağları mekân olarak seçer. Dağlarda yürümek ve bu esnada çevreye bakınmak onu dertlerinden bir an olsun uzaklaştıracak boyuttadır (Rousseau, 2008: 126-136). Rousseau için dağların görüntüsü ve dağlarda yürümek tarif edilemez bir duygudur: *“Çünkü sarp yerlerden hoşlanmamın sebebi de başımı döndürmeleridir.”* (Rousseau, İtiraf, 1991a: 264). Bu sebeple dağlar onda tabiatı hâkim bir bakış açısıyla izleyeceği seyir mekânı, dağların zirvesinden yahut yüksek yamaçlarından aşağıya bakmak haz veren korkuyu, yücelik

duygusunu ortaya çıkaran hissiyatın kaynağıdır. Rousseau'nun tabiat fikri içerisinde dağ, doğal ortamı çağrıştıran tabiat elemanı ve el değmemişliğin mekânıdır.

J. J. Rousseau, Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'la birlikte başlayan yenileşme hareketinin yönünü belirleyen referans isimlerinden biridir. Tercüme yoluyla dolaşıma sokulan eserleri Osmanlı aydınını siyasî, pedagojik, edebî gibi birçok yönden etkilediği söylenebilir⁵⁵. Türk edebiyatına Rousseau etkisinin bireyselleşme bağlamında Tanzimat nesliyle birlikte girdiğini (Tanpınar, 2003: 271) ifade eden Tanpınar bu özneliğin yansıması olarak Hâmid'in *Sahra*'sında kırsalın övgüsünü şehrin yergisini yapmasına bağlar (Tanpınar, 2003: 518-519). Kaplan da *Sahra*'yı “*kır-şehir, bedevî-beledî, tabiiilik-sun'îlik*” konularının işlendiği ve bu anlayışın Rousseau'dan geldiğini ifade eder (Kaplan, 2012a: 309).

Sahra'nın ilk şiiri *Hoş-nişînân*'da köylü-şehirli karşılaştırması içerisinde kırsal ve buradaki yaşantıyı öven Hâmid, dağları kederden uzak yaşantının mekânı olarak kurgular:

*Bedevî hem-seriyle çifte gider:
Geçirir zer' ü ra'y ile demini.
Dağ başında muâf-ı kayd-ı keder.
Hiç düşünmez bu gussa âlemine.
İnkılâb ü havâdis-i devrân
Edemez kalb-i sâfina tesir;
Lokma-ı nân-ı huşk ile dil-sîr.
Yeter iknâa bir çanak ayran;
Daimâ pür-meserret ü handân.
Nefsini eylemez hayata esîr.*

Bedevî için hayat ve zaman yaşadığı alanla sınırlıdır. İhtiyaçlarını tohum ekerek, hayvan otlatarak içinde yaşadığı tabiattan karşılar. Dağ başı onun için kederden uzak,

⁵⁵ Tanzimat Dönemi ve sonrasında yapılan J.J. Rousseau çevirileri için bkz: Nurettin Öztürk, “XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Voltaire ve Rousseau Çevirileri”, *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2002 (2), Sayı: 12, ss. 69-79.

rahatlama alanıdır. Burada dağ başının temsili tabiat, karşıtı ise şehirdir. Şehir, medeniyetin ürettiği ve yeni bir toplumsallığın inşa edildiği sunî yaşam alanları olması münasebetiyle tabiattan uzak, dolayısıyla tabiatın sağladığı dinginliğin ve iç huzurun karşısında bir “gussâ âlemi” olarak ifade edilir. Tabiatı her şey doğal akışında seyrederken suni medeniyetin kurduğu yapı içerisinde alınan kararlar ve yenilikler dağ başında bulunan “kalb-i sâf” olarak tasvir edilen bedevîye tesir etmez. Burada modern şehre alınmış bir tavır vardır. Kaostan düzene geçilmesi düşüncesi içerisinde tabiatın bilgisini edinen birey düzenin kurulması açısından kendini tabiat karşısından özne olarak konumlandırır. Sıra toplumsal alandaki düzene gelince bu düzenin tahsisi için şehirler kurulur. Düzenin toplumsal alanda kurulmasının ardından tabiat karşısında kendini konumlandıran özne bu alanda kendini nesne olarak bulur (Gül & Ünal, 2015: 71). Bu sınırlandırılmış alanda başkalarının kurallarıyla yaşayan ve düzenin nesnesi olan bireyin yerine geniş yaşama alanına sahip tabiatı kendi kararlarını alabilen bedevi öne çıkarılır. Şehrin yozlaşmışlığının ve burada kişisel çıkarları peşinden koşan insanların aksine bedevî tabiatın saf ahlakıyla ahlaklandığı için kuru lokmayla dahi karnı doyar, bir çanak ayranla ikna edilebilir. Suni medeniyetin insanları gibi nefsinin kölesi değildir ve daima neşelidir.

Hâmid, bedevînin yaşadığı mesut makam olan tabiatın resmini çizmeye çalışır ve el değmemiş tabiatı tarif ederken pitoreske yaklaşır. Dağlar bu manzara içerisinde kaynağından fışkıran suyun sesinin aksettiği yerdir. Bu ses hareketsiz duran dağlara can katar:

Kurb-ı vadide menba-ı cûşân

Aks ile dağlara verir hareket

Çemen-i yâbisi eder reyyân

Yine bir cûybâr-ı pür bereket.

Tabiatın tüm unsurlarını kır yaşamı içerisinde anlatmaya çalışan şair, tabiatın döngüsünü gözünde canlandırdıktan sonra tabiat-canlı ilişkisini tabiatın bütünlüğü içerisinde tarif etmeye çalışır. Dağların ana mekânlarından olan vahşi hayatı gözler

önüne serer. Dağ bu vahşi hayat içerisinde hayvanlar ve kırsal insanının birlikte yaşadığı ilkelliği ifade eden alandır:

*Bir koyun yavrusuyla dağda meler
Karaca yardan eder pertâb.
Bir bayırdan dahi iner sürüler,
Gâh gâh akseder sadâ-yı kilâb.*

Kırsal-şehir tezatlığı içerisinde kırsalı ön plan çıkaracak güzellikleri göstermeye çalışan şair, “külbelerde”n çıkan dumanın gökyüzüne yükselişini takip eder. Dumanın gökyüzündeki süreci ve kar olup tekrar yere düşmesinin seyri şaire keyif verir. Ardından gözlerini gökyüzünden yere doğru indirirken yerle gök arasında karların zirvesini örttüğü dağı görür. Dağın hemen arkasından da güneş doğmaktadır:

*Ötede bir sepîde-ser-kühsâr,
Zâhir olmağla mihr-i pür-envâr,
Kalbolur sanki ma'den-i gühere,
Efseri ol kadar tenevvür eder.*

Güneşin doğmasıyla birlikte karlarla örtülü dağın zirvesi şairin muhayyilesinde “ma'den-i güher”e dönüşerek ışıltılı parlayan taca benzetilir. Dağın zirvesinin parlaklığının cevhere ve sonrasında taca benzetilmesi edebiyatımızda yeni bir hayalin ayak sesidir.

Konusunu tabiattan alan şiirde, kullanılan kadın imgesi tabiatın “saflığı ve saf ahlakın” gösterilmesi için bir araçtır ve “doğanın romantik temsiliyle uyumlu” biçimde sunulur (Öztürk, 2010: 246-247). Tabiatı yaşamının vermiş olduğu hissiyatla sert bir mizaçla bakan kızın bulunduğu yer bir dağdır:

*Dağda şâhin bakışlı bir duhter
Gezer âhû gibi tavahhuş ile.
O cibâlin perisine benzer.*

Kızın dağda bulunması ve şahin bakışları Rousseau'nun "soylu vahşi" söylemine uygun olarak asaleti ve doğal ahlakı vurgular niteliktedir. Kızın güzelliği, mitolojik göndermeyle dağ perilerine benzetilir. Şiirin on sekizinci bölümde, tabiat içerisinde yaşayan saf aşk duygusunu içlerinde barındıran bedevîlerin buluşma yeri olarak dağ gösterilir. Aşkın yozlaşmamış hâlini göstermek amacıyla bu saf duyguyu anlatmak için sevgililerin bulunduğu makam dağdır:

İki eş birbirin o dağda bulur.

Aşka dâir tekellüm etmezler;

Söylemezlerse cân ü cânândan,

Sevişirler fakat dil ü cânandan. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 22-28).

Dağ saflığın ve yozlaşmamışlığın anlamını içinde barındırır. Saflığı bozan insanlar ve onların kurguladıkları sistemlerse bu kurallardan uzaklaşmak gerekir. Bu uzaklaşma yatay bir boyut izlerse dönüp dolaşılacak yer yine aynı noktadır. Eğer uzaklaşma dikey bir seyir izlediği vakit kötülener ve istenmeyen şeylerin üstünde yer alarak saflığın kaynağı sonsuzluğa doğru yol alınır. Bu yolun yeryüzündeki başlangıç noktası yüce olarak düşünülen dağlardır. Çünkü dağlar beşerî yapılanmadan uzak, benliğin yeniden kurgulanabileceği dünyeviliğin üzerinde bir yerdedir.

Dağların ilksel yaşamı hatırlatmasının iki nirengi noktası şehirlerden uzaklığı ve pagan kültürünün ana mekânlarından biri olması olarak ifade edilebilir. Rousseau tabiatı deist bir düşünce içerisinde inşa ederken romantizm bu düşünceyi paganist unsurlarla kurumsallaştırarak edebî metinlerle dolaşıma sokar. Tabiata dönüş ilkelliğe dönüş olduğundan bunun işlenmesi de pagan ve mitolojik unsurlarla bezenir. Pagan kültürünün en önemli inanç mekanizmalarından biri olan dağlar göğe uzanan zirvesiyle sonsuzluğun ve saflığın bir göstergesidir. Zirveye çıkmak daha önce belirlenmemiş güzergâhlardan geçerek kendi yolunu bulmayı amaçladığı için birçok tehlikeyi göze alıp zorlu aşamaları geride bırakarak öze, ruh temizliğine ulaşma hedefini içinde barındırır.

Dağlar şehirden uzaklığı ve yabaniliği çağrıştırır. Modern şehirlerin birçoğu genişlemeye elverişli alanlara yani ovalara kurulmuştur ve şehir her yöne büyüyebilir. Böylelikle ulaşım rahatladığı gibi sanayi ve tüketim alanlarına da kolay yer açılabilir. Dağlara yahut dağların eteklerine yerleşim yerinin kurulması klasik bir düşüncedir. İlk dönemlerde insanlar tarım alanlarına yer açma ve bu alanlardan uzaklaşmama isteğinin yanı sıra güvenlik gerekçeleriyle yüksek yerlerde ikamet etmişlerdir. Zamanla bu tarz yerleşim alanları ticarete ve sanayileşmede işgal ettikleri yere göre düz alanlara doğru yayılarak modern anlamda şehre dönüşmüşlerdir (Begel, 1996: 7-8). Bundan dolayıdır ki dağlar şehirlerden uzaktadırlar. Zaten romantik düşüncede de ovalar, dağlar gibi cazibe alanları olarak görülmez. Dağların değeri şehir hayatından bunalan insanların ilkel yaşamı hissedeceği doğallığı ve vahşiliği bulmasından ileri gelir. Dağlar, insanın kendini çepçevre saran şehrin dışına çıkararak dağlarda bulunması sistemin dışında olma hissini verir. Rousseau etkisinin olduğu şiirlerde tabiatın tasvirinin içerisinde dağlara yapılan vurgu böyle bir hissiyatı ortaya çıkarmayı amaçlar. Hâmid de Rousseau'dan aldığı bu ilhamla dağları mesut bir alan olarak görür, tabiatın resmini çizerken az ya da çok resmin bir köşesine dağları yerleştirir ve saf aşkın mekân olarak kurgular.

Hâmid, *Bir Sefilenin Hasbihâli*'nde başlangıçta saf duygulara sahip kızın zaman içerisinde sevdiği adam tarafından aldatılması ve hayatın oyunlarına yenik düşmesi trajik şekilde anlatılır. Kızın saf duygularını göstermek için şair doğa elemanlarını kullanır. Dağ bu unsurlardan biridir:

Mutmain şevk ile soldan, sağdan,

Bir şetaretle inerdim dağdan.

Gâh mamureden asvât gelir;

Gâh hâmûşî-i emvât gelir; (A. Hâmid Tarhan, 2013: 250).

Genç kızın bakış açısıyla yazılan yine Rousseau etkisinin görüldüğü şiirde genç kızın en büyük zevki kırdan dolaşmaktır. İssız ve büyük olarak nitelendirilen tabiat içinde genç kız yaradanı düşünür. Tabiatın devinimini izleyen kız, her tarafın tabiatın her unsurunun nurla dolduğunu ifade eder. Bu rahmanî mekân içerisinde şevkle dolaşarak mutlulukla dağdan indiğini belirtir. Dağın, burada üstlendiği anlam şehirden uzak bir

alandaki genç kızın tabiatın ruhanîliğini duyacağı yer olmasıdır.

Yüksek bir tepede konumlanan genç kız burada kuşların sesini dinler ve bu sesler ona huzur verir. Doğallığın ve saflığın mekânı tabiatta kötülüğün olmadığını söylerken karşısındaki dağların onu koruyan siperler olduğunu ifade eder:

Burc-ı ismettir, emin ol, bâmum,

Gördüğüm kûhlar istihkâmım.

Burda herkes iyi, her şey masum.

Burayı sen sevmesin ma'lûm (A. Hâmid Tarhan, 2013: 257).

Genç kız tabiatla hem-hâl olmuştur. Gökyüzü ve dağlar bu temizliğin, masumiyetin sembolleridir. Şiirdeki kızın içinde bulunduğu tabiat ile *Hoş-nişînân*'daki "şahin bakışlı duhter"nin bulunduğu tabiat arasında farklılık vardır. Her ikisinde de tabiatın saflığı belirtilirken bu saflığın işleniş biçimi yani vurguladığı saflık değerleri farklıdır. *Hoş-nişînân*'da ön planda tabiat vardır. Kızın saflığı tabiatın masumiyetini vurgulamak için kullanılırken *Bir Sefilenin Hasbihâli*'nde ise asıl konu genç kızdır ve tabiat kızın doğallığını göstermek için bir sembol değeri taşır (Öztürk V., 2010: 254).

Hâmid'le birlikte şiirde gördüğümüz Rousseau etkisi ve bu minvalde kullanılan dağ imgesi diğer şairlere kapı aralar. Ekrem'in çoban övgüsünün yer aldığı *Nağme* ve *Çoban* başlıklı şiirlerinde dağ imgesine yer verilir. *Nağme*'de çoban dağlarda kaval çalar ve bu ses şair için hoş bir sestir:

Dağlarda kaval çalar da çobân

Gâyet bana dil-nişîn gelirsin (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 220).

Rousseau'nun tabiata dönüş fikri ile birlikte özellikle on sekizinci yüzyılda kırlara yapılan seyahatlerin arttığını ifade eden Taylor, bu konuyla ilişkili olarak kır yaşamına ve çobanlığa dair metinlerin de arttığını ifade eder (Taylor, 2012: 450). Çobanlığın erdemi ve çobanların eylemleri şiirde kendine yer bulur. Bu romantik etki içerisinde Ekrem de *Çoban* başlıklı şiirinde tabiatta dertsiz tasasız yaşayan çobana imrenir. Şehir,

içerisinde birçok teferruatı barındırması bakımından burada yaşayan insanların dert kaynağıdır. Çoban tabiatın nimetlerinden yararlanarak hayatını idame ettirir. Tabiatı idealleştirerek anlatan Ekrem'in çoban imgesi tabiatın iyiliğini ve saflığını sunma amaçlı bir semboldür. Çoban⁵⁶ üzerinden tabiat vurgusu yapılırken dağlar bu tasavvur içerisinde tabiatın yüceliğini, doğallığını ve bütünlüğünü gösterme amaçlı kullanılır:

*O dem eyler güneş de arz-ı cemâl
Yaldıza gark olur yüce dağlar.*

Çoban hayvanlarını otlatmaya dağa götürür. Hayvanlar etrafa dağılır. Kendi ile baş başa kalan çoban dağda bulunmanın vermiş olduğu ulûhiyet hissiyle tefekküre dalar:

*Dağılınca sürü dağa bayıra
Kelbe tefviz eder hırâsetini.
Atf için kalbe çeşm-i dikkatini
Uzanır kendi de güzel çayıra.
Bir zaman öylece durur düşünür.*

Çobanın tabiatın güzellikleri içinde yaşamasına dünyevî hiçbir dert tasaya sahip olmamasına rağmen tek hüznün sebebi sevdadır. Sonuçta çoban da bir insandır ve insana verilen bu lezzetten onun da tatması gerekmektedir. Çobanın sevda kaynaklı inlemelerinin mekânı kırlar ve dağlardır:

*Haste-i aşktır. Bu illetten
Çoban âh eyler inler ağlar da
Ömrü geçmekte kırdaki dağlarda
Neden olsun berî o lezzetten?
Hiç, bir insan yaşar mı sevdâsız? (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 173-174).*

⁵⁶ Yılmaz Daşcıoğlu, yeni Türk şiirinde kullanılan “çoban” imgesini romantiklerden gelen bir heyecana bağlamakla birlikte bu imgenin yenilik içerisindeki yerini “boş levha” olarak değerlendirir. Ayrıca bkz: (Daşcıoğlu, 2014: 57).

Ekrem'in poetik özellikler taşıyan *Bu Da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diger* başlıklı şiirinde tabiatın unsurlarını şiirin kaynağı olarak telakki eder. Çoban kız âşık olmuşçasına bir hisle kavalını çalar. Dağlardan akseden kavalın sesi ve dinlediği kuşların nağmesi onu iyice hislendirir ve çaresiz bir şekilde ormana çekilerek gizli gizli ağlar. Bu ağlayış şiirin kaynağı arasındadır:

Oynatıp hiss-i aşıkânesini

Kavalın savtı akseden kûhsâr

Dinleyip kuşların terânesini

(Ki dere muttasıl eder tekrâr)

Çekilip ormana olur nâ-çâr

Kız çoban gizli gizli girye-nisâr!

Bu da bir şi'r-i nâzik-i diğêr! (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 309).

Muallim Naci, *Dağ Başı*'nda şehre gömülmüş insana seslenerek şehirden uzaklaşmasını, tabiata açılmasını ve bir dağa çıkarak hâkim bakış açısıyla âlemi seyretmesini tavsiye eder:

Ey dalmış olan umûr-ı dehre

Bir gün ederek vedâ' şehre

Gel bul da bu mürtefi' mekânı

Seyr eyle şu müttesi' cihânı

Dağ başı huzurun bulunduğu, tabiatla iç içe olmanın keyifli alanıdır. Burada bülbüllerin faslı, derelerin, kuşların sesleri duyulur. Her görüntünün güzel olduğu bu alanda insana hüznün uğramaz. Dolayısıyla bir dağ başı bin şehre bedeldir:

Vermez kazanan bu yolda behre

Bir dağ başını hezâr şehre (Muallim Naci, 1303: 133-134).

Abdullah Cevdet'in *Sahra Âlemi* şiiri, Hâmid'in *Sahra'sı*yla gerek konu gerek üslup bakımından büyük benzerlikler taşır. Hâmid'in yaptığı gibi sahra yaşantısı öven Cevdet dağları bu yaşantının fonu olarak kullanır. Gösterişten ve kederden uzak "kavm-i mes'ud", günün aydınlanmasıyla birlikte yaratıcılarına ibadet ederler ve günlük yaşantılarına dağlarda hayvanlarını otlatarak başlar. Huzurun kaynağı olan tabiatın bir parçası olarak dağlar hoş kokulu çiçeklerin yetiştiği yerdir:

*Söker sökmez şafak bîdâr olurlar
Ederler Hâlik'a arz-ı ibâdet
Ne masûmânedir ammâ bu hâlet
Nihâyet azm-i kuhsâr olurlar*

*Ovalardan gelir me me sadası
Bütün işgal eder dağı koyunlar
Çobancıklarda dâimdir oyunlar
Çıkar eflâke mürgânın nevâsı*

*Hüveydâdır civarın bağlarında
Nevâ-yi tâirân-ı aşıyan-sâz
Eder bu aks-i nağme ruhu izâz
Biter ezhâr-ı hoş-bû dağlarında (İbn-i Ömer Cevdet, 1307: 4).*

Tabiatın ruhunun olduğunu düşünen Cenab, *Kaval Sesi* başlıklı şiirinde ilk defa "rûh-ı tabiat" imajını kullanır (Akay, 1998a: 157). Şair, seher vaktinde dağların pembe örtüyle büründüğü esnada neşe saçan ve büyülü bir ses duyar. Bu ses dağların ıssızlıklarında gecelerin derinliklerini titretir:

*Dağlarda, seher vakti ufuklar
Bir penbe nikâba bürünürken
Bir ses duyarım ben
Bir ses ki: Sürûr-hîz ü musahhar*

Her kuytu kenârında cibâlin

Mahmûr u müzehher

Ebkâr-ı nihânîsini yek-ser

Tehzîz eder a'mâk-ı leyâlin (Cenab Şahabeddin, 2011: 172).

Kaval sesinin tabiata yayılması, bu sesin tabiatta bıraktığı etki ile şair kendi ruhunu aynileştirir. Kaval sesi tabiatın ruhunun güzelliklerini, neşesini ortaya çıkaran bir imgedir. Dağlar kavalın büyümlü sesinin duyulduğu, tabiatın ve şairin buna tanıklık ettiği mekândır.

Faik Âli'nin "Yeşil Yurtlulara"⁵⁷ notuyla yayınladığı şiiri *Hayme-i Nişîn*'de sınırsız ufuklara sahip, şehrin kalabalığından ve gürültüsünden uzak yaşanabilir, kederden sığınma yeri olarak gördüğü kırsalı konu edinir. Şehirde yaşayan insan, şehrin kısıtlı alanlarına ve mekânlarına mahkûm yaşamaktadır. Fakat şehrin karşıtı olarak tabiat dağlarıyla ovasıyla insana geniş alanlar sunar:

O, bir karış yere mahrûm mâlikiyyet iken,

Cibâl ü deşt ona âzâde, sâde bir mesken (Faik Âli, 1324: 76).

Şair geniş bir yayılma ve mutlu bir yaşam alanı olarak tabiatı ön plana çıkarmayı ve onu anlatmayı hedeflemektedir. Dolayısıyla şehrin karşısına tabiatı çıkarır. Tabiat insanın yaşaması için her türlü imkâna sahiptir ve sade, doğal bir meskendir. Dağlar bu geniş ve huzurlu alanı anlatma için kullanılan tabiat elemanı formundadır.

⁵⁷ Faik Ali'nin hitap ettiği "Yeşil Yurtlular", eserlerinde tabiatı kaçış alanı olarak gören ve bu romantik coşkuyu gerçek hayatta da deneyimlemek isteyen Edebiyat-ı Cedidecilerdir. "Yeşil Yurt" hikâyesinin detayları Mehmet Rauf'un Güneş mecmuasındaki yazısında şu şekilde anlatır: Servet-i Fünûn topluluğu -özellikle Tevfik Fikret, Mehmet Rauf- devlet yönetiminden ve kendine uygulanan sansür/baskıdan tahammülsüzlük ve nefret derecesinde mustarıptır. Bir gün Fikret, bu baskılardan dolayı Mehmet Rauf'a buralardan gitmeyi teklif eder fakat herhangi bir yer söylemez. Önemli olan nereye nasıl gidileceği değil, gidilecek yerde hür bir şekilde yaşamaktır. Bu fikrin savunucuları Tevfik Fikret, Hüseyin Cahit ve Mehmet Rauf'tur. İşin eylem kısmı ecnebi zabitleri tanıyan Mehmet Rauf'a bırakılır. Mehmet Rauf, İngiliz süvarisine iltica edebilecekleri bir yer sorar. Süvari de Yeni Zelanda'yı işaret eder ve herkesin buraya gittiğini ifade eder. Haberi arkadaşlarına ileten Mehmet Rauf, daha sonraki gelişmeleri: "Fakat bizde böyle büyük teşebbüsleri becerecek irade vüs'atı ve ruh kuvveti nerede? İlk gün hararetle karar verenler münakaşalarda ileri sürülen müşkilât ve muvaffakiyetsizlik ihtimallerini görüp o zamana kadar soğumuşlardı. Soğumayan tabii en başta Fikret olmak üzere Cahit ve bendim." şeklinde ifade eder. Bu kaçış fikri içlerinde soğumamış olacak ki Kazım Bey'in Manisa'daki çiftliğine gitmek isterler. Fakat bu da gerçekleşmemiş sadece Hüseyin Cahit burayı ziyaret etmiş ve sonrasında hemen geri gelmiştir (Mehmet Rauf, 1927: 6-7).

Modernleşme dönemi Türk şiirinde konu yelpazesi olabildiğince genişler. Bu çerçevede yeni konuların teşekkülü, eskinin silinmesi ve modern şiirin ihdası için olmazsa olmaz bir eylemdir. Rousseau menşeli tabiatın iyiliği ve kırsal-şehir karşılaştırması içerisinde kırsalın övgüsünün Türk şiiri içerisinde bir tema olarak yer alması tam da bu noktaya denk düşer. Şiirde Hâmid'in *Hoş-nişînân* ile araladığı bu kapıdan birçok şair içeri girer. Dağlar bu düşünce içerisinde önemli bir yere sahiptir. Çünkü saflığın, ikelliğin, vahşiliğin ve ahlakın kaynağı ve temsilidir. Şehrin karşısında ideal yaşamın merkezidir. Daha çok Tanzimat ikinci nesil şairleri tarafından işlenen konunun Servet-i Fünûn nesline yansımaları sınırlı düzeydedir. Rousseau düşüncesi bağlamında dağların işlendiği şiirler 1908 sonrasında kabuk değiştirerek daha çok milliyetçi söylem içerisinde Anadolu'ya açılma ve köklere dönme fikrini kapsayacaktır.

3.3.2. Metafor Olarak Dağ

Yeni Türk şiirinde tabiatın aslî tema olarak işlenmesiyle birlikte dağ imgesinin klasik şiire nazaran daha fazla ve halk şiirine göre ise de çeşitli formlarda yer edindiği görülmektedir. Dağ imgesinden yola çıkarak değişen şiirin ilham kaynağı, estetiği; şairin zihniyeti dahi sorgulanabilir.

Dağlar, klasik ve halk şiirinde de metafor olarak kullanılırdı. Yeni Türk şiirinde kullanılan dağ imgesiyle gelenekte kullanılan dağ imgesinin ortak noktası belki de benzetilen unsur olarak kullanılmasıdır. Misal atasözleri ve deyimlerde dağlar heybetli olmalarından dolayı genellikle benzetilen durumundadır. Klasik halk şiiri de bu benzetmeden yararlanır. Fakat bu ortaklığın sınırlı düzeyde olduğu söylemek gerekir. Dağ imgesi sınırları içerisinde ortak çemberi oluşturan durum ise "kültürel bellek"tir. Çünkü dağlar her zaman büyüktü, her zaman azametliydi ve her zaman yalnızdı. Ama modern çağların başlangıcından itibaren nesneye, tabiata, çevreye, sanata dolayısıyla dağlara bakış açısı değişti. Benzetilen değişmese bile benzeyen hatta üslup değişti.

Recaizade Mahmut Ekrem, poetik bir metin olarak kurguladığı *Bu da Bir Şi'r-i Muhzini Diğer* başlıklı şiirinde fırtınanın kopması ve sonrasındaki görüntüyü şairin ilhamını

besleyen tabiat olayları arasında görür. Fırtınanın büyüttüğü köpüklü dalgaların yüceliğini göstermek isteyen şair bu görüntüyü dağlara benzetir:

Bora hengâmı bahr olur cûşân

Benzer emvâc o karlı kühsâra (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 311).

Makber'de metafiziksel kaygılarını dile getiren Abdülhak Hâmid, düşündüklerini hissettiklerini tam anlamıyla yazamayacağından bahseder. Dil, dert ve duyguların anlatımında kifayetsiz kalabilir. Bunun sebebi düşüncenin derinlikleri ve o derinliklere inemeyiştir:

Billah düşündüğüm yazılmaz,

Elbette kalemlerle dağ kazılmaz. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 114).

Dağ, şiirde metafiziksel düşüncenin boyutlarına, ulaşılmazlığına ve derinliğine benzetilir. Şair zihnindeki soruları, bu soruların cevaplarını ve düşünce tasarımı dille anlatılamayacak derecede görür. Dağ, dilin araçsallığıyla aşılacak düşünceleri ifade eden metafordur.

Dalgalı deniz karşısındaki hissiyatını *Telâtum*'da dile getiren Muallim Naci, burada “*tabiatla karşılaşma ânını bir varoluş problemi haline getir[ir]*”. Fakat tabiat karşısındaki bu çaresizlik hâli şiirin ilerleyen bölümlerinde yerini tabiatla cenkleşmeye bırakır (Daşcıoğlu, 2014: 70-71). Naci, tabiatın bir elemanı olan denizle baş başadır. Hırçın dalgaların görüntüsü onda heyecana sebep olur. Bu karşılaşma anının heyecanını anlatılırken yine tabiattan edindiği görüntülerden biri olan dağı şiire yerleştirir. Dalga sonrası oluşan köpüğün büyüklüğü karlı dağa benzetilir:

Bir ayrıca karlı dağ kesilmiş

Her mevce-i kef-nisâr-ı müthiş (Muallim Naci, 1303: 110).

Dalgaları keyif kaçırın ve “muharrikü'l-cünûn” olarak tasvir eden şair, fırtınanın şiddeti karşısındaki hissiyatını kıyametle özdeşleştirir:

Kopmuş mu nedir kıyâmet eyvah

Tesyîr ediyor cibâli Allah (Muallim Naci, 1303: 110).

Fırtına karşısındaki duygunun şiddeti, kıyamet-dağ bağlamında Kur'an'ın ilgili ayetlerine gönderme yapılarak anlatılır⁵⁸. Tabiatın devinimi ve bu karşılaşmanın ortaya çıkardığı hayret duygusuyla kurgulanan hayal dünyası İslamî öğelerle bezenerek gösterilmeye çalışılır. Bu hissiyatın dinî söylem etrafında örülmesindeki sebep şairin romantikler gibi tabiatın yüceliğini yakalamaya çalışması, sonrasında romantiklerden farklı olarak bu kavrayışın sonucunu ilâhî yüce olarak Allah'a bağlamasıdır. Deniz, göz aşırı ve sonsuzluğu çağrıştıran görüntü olduğu; insanın başa çıkamayacağı dalgalara sahip olduğu için yüce kavramı içerisinde değerlendirilir. Bu noktada dalgaların, dağlara benzetilmesi gelişi güzel yapılmaz. Her iki tabiat elemanı da yücelik duygusunu harekete geçirdiği için dalgalar dağlara benzetilir. Tabiatın yüce elemanı dalgalara karşı kendini küçülmüş hisseden şair, şiirin ilerleyen mısralarında asıl yüce olarak Allah'ı kabul ederek tabiatın yüce elemanına meydan okur.

Aynı tür metafor kullanımını İsmail Safa'nın *Dalgalara* başlıklı şiirinde de görebiliriz. Dalgaların şiddeti karşısında heyecanını saklayamayan şair, dalgaları azameti sebebiyle dağlara benzetir:

Şu bahr-ı â'zam-ı tufan hurûşa dikkat edin

Bakın şu dağlara, dehşet-nisâr dalgalara

...

Müşâbih oldu bulutlarla dalgalar dağlar

Bu gün denilse becâ kûhsâr dalgalara (İsmail Safa,1308: 147-148).

Bulutlar, dalgalar, dağlar; şekilleri, dehşet ve ihtişam duygusunu ortaya çıkardıkları ve ulaşılmazlıkları gibi sıralayabileceğimiz nedenlerden dolayı yücedir. Uyandırdığı hayret ve hayranlık hissi noktasında birbirine benzetilen yüce kavramlardan dalgalar sonsuzluğu ve ulaşılmazlığı çağrıştırmaları bakımından bulutlara; düzensiz şekli ve

⁵⁸ Kıyamet-dağ ilişkisini tezimizin "Kur'an-ı Kerim'de Dağ" başlığında anlattığımız için ilgili sayfalara bakılabilir.

yüksekliği sebebiyle de dağa benzetilir. *Bir Temaşâ-gâh* (İsmail Safa, 1328b: 28-32) başlıklı Şiirinde de tabiatta gördüğü nesnelere hayranlığını dile getiren Şair, bu güzel ve parlak manzara içerisinde insanın uzaklardan baktığı dağı bulut zannettiklerini ifade eder.

Hazân başlıklı Şiirde ise sonbaharın gelişi ve tabiata etkisi hüznünlü gözlerle izlenir. Dalgaların yükselmesi, çıkardığı seslerden etkilenen ve bundan coşku duyan Şair büyük dalgaların kıyıya vurmasını, yükselmesini dağlara benzetir. Dalgaların coşmasını dağların birbirleriyle olan mücadelesi olarak görür. Kümelenmiş, birbirini ardına giden bulutlar ise renkleri bakımından dağlara benzetilir:

Çarpar kayalar üstüne, kükrer, köpürür hem;

Emvâc değil, dağlar eder dağlara savlet.

...

Bir silsile-i ebr ki yek diğere peyrev,

Benzer o kesâfet ile seyyâr-ı cibâle; (İsmail Safa, 1328b: 75-76).

Abdülhalim Memduh'un metafizik dünyanın kapılarını aralamaya çalıştığı, melankolik bir tavır takındığı ve Hâmîd etkisinin yoğun olarak görüldüğü *Őiven* başlıklı Şiirinde dağlar, insanın çektiği sıkıntı ve dert yükünün ağırlığını göstermek için kullanılır:

Âh! Dağlar dayanmaz insanın

ektiği derd ü mihnet ü kedere! (Abdülhalim Memduh, 1303: 12-13).

Dünyanın iyi ve kötülüğünü sorgulayan Şair bu minvalde varlık ve yokluğa ilişkin çeşitli muhasebeler yapar. İnsan, varlık âlemi içerisinde cevabını bulamadığı sorularla hayatını idame ettirir. Metafizik kaygılar bu soruların başlangıcını oluşturur. Dolayısıyla Şair insanı saran bu huzursuzluğu “derd, mihnet, keder” olarak ifade eder. Sıkıntının yüceliğini göstermek için de dağ metaforu kullanılır. Başi dik, kibirli dağlar bile insanın çektiği eziyetin altında ezilir.

Ali Ekrem, *Kamerî* başlıklı şiirinde hayatın türlü zorluklarını dağlara benzetilir. Hayat insanın karşısına türlü engeller çıkartır. Bu engelleri aşmak güçtür. İnsan ne yaparsa yaptın hayatın döngüsünün içine çekilecektir:

Aşamazsın cibâl-i 'ömrü; felek

Seni elbette koynuna çekecek (Ali Ekrem, 1327: 47).

Yeis-i Girân başlıklı şiirinde ise hayatın vermiş olduğu sıkıntılar yine dağlara benzetilir. Tabiat elemanlarıyla anlatılan keder duygusu şairin üzerine sinmiştir. Bu dertler artık altından kalkamayacak bir hâl aldığından dağlar bu hüznün büyüklüğünü belirtmek amacıyla kullanılır:

Bulutlarınla bana ey sema sen ile hücum,

Benim vücuduma çökmüş bütün cibâl-i gumûm, (Ali Ekrem, 1327: 235).

Bunların yanı sıra şair *Vapur* başlıklı şiirinde uzaktan gördüğü ansızın ortaya çıkan vapurun büyüklüğünü ve suyun yüzeyinde oluşturduğu dalgayı dağ ile benzeştirir:

Göründü karşıki sahilde bir vapur nâgâh

Cebel kadar büyük, insan kadar güzîde vakar...

...

Çarpar durur etrafına memdûd

Pür-gulgule, pür-velvele bir rûd

Dağdan müthiş, dürer-efşân

Güyâ ki olur bahre hurûşân (Ali Ekrem, 1327: 120-124).

Mehmet Celâl'in Osmanlı sultanlarını konu edindiği mazumelerinde kullandığı dağ metaforunu genellikle kahramanlıkla ilişkilendirir. Ertuğrul Bey'in askerleri, aşılamaz olarak görülen kibirli ve azametli duran dağların üzerinden geçer. Kahraman askerlerin dağdan daha yüce olduğu gösterilir. Bu azametli dağları aşmak bir kahramanlık ölçütüdür:

İtilâdan dem ururken ey cîbâl-i pür-gurûr

Üstünden aştı Ertuğrul Bey'in askerleri (Mehmet Celâl, 1308a: 10).

Orhan Gazi cesaretiyle, kudretiyle, kahramanlığıyla dağa benzetilir. Dağ azameti ile övgü değeri taşır:

Bir sâikadan nişandır Orhan

Bir dağ gibi kahramandır Orhan

Şâhenşah-ı mülk-ı candır Orhan (Mehmet Celâl, 1308b: 19).

Tabiata ayrı bir değer veren ve tabiatı çeşitli temlerle meczeden Mehmet Celâl, *Güzelsin* başlıklı şiirinde sevgilinin güzelliğini tabiatın güzelliğiyle kıyaslar. Şaire göre dağlara düşen bulutların gölgeleri güzel bir görüntüdür fakat sevgilinin önüne dökülen saçları bu görüntüden de güzeldir. Tabiat unsurları ve bu unsurlar içindeki dağlar sevgilinin güzelliğinin benzeştiği hatta daha üstün olduğu bir değerdedir:

Cemâl-i pâkine sâye salınca zülf-i zer-târın

Güzelsin dağların üstünde ebrin zilâlinden (Mehmet Celâl, 1312a: 37).

Süleyman Nazif'in hayata karşı bedbîn bakış açısını yansıttığı *Gazel* başlığını taşıyan şiirde hayat karşısında takınılan keyifsizlik ve ümitsizlik tarif edilir. Dağlar derdin, hüznün büyüklüğünü göstermek için kullanır. Şairin hüznü güneşin doğuşuna şahit olmadan güneşin batışını görür. Umut yerini karamsarlığa bırakır. Çünkü insan yeryüzünde aciz bir varlıktır:

Dilimde derd-i tahassür cibâl şeklinde

Tulu'u görmeden oldu guruba peyveste (Süleyman Nazif, 1906: 10).

Hüseyin Hâşim, Osmanlı askerlerinin düşmanlarla göğüs göğse savaşını tasvir ettiği, coşku dolu şiiri *Gül-bâng-ı Zafer*'de ordunun kahramanlığı, cesareti, yıkılmazlığı, mücadelesini ve erdemini göstermek, yüceltmek için her askeri demirden dağa benzetir.

Hiçbir asker içinde korku taşımaz ve her biri volkan misali atılmaya, düşmanla savaşmaya hazırdır:

*Süngülerden damlıyor her lahza kan
Bir demirden dağ sanırsın her nefer
Dillerinde tutmamış yer havf-ı cân
Her biri volkan gibi cevelân ider* (Hüseyin Haşim, 1315: 32).

Tevfik Fikret'in şiirlerinde dağ genel itibariyle benzeyen ve benzetilen unsur olarak karşımıza çıkar. Konumlandığı yerden tabiatın görüntüsünü melankolik bir şekilde ele aldığı şiiri *Âşiyâne-i Lâl*'de dağları heybetli duruşu sebebiyle demirden manzaraya benzer:

*Yosunlu bir adacık, ortasında 'ummânn
Ufukta bir sıra kûh-sâr-ı âhenîn-manzar;* (Tevfik Fikret, 2007: 407).

Küçük Aile başlıklı şiirde kış mevsiminde fakir bir ailenin ferdi olarak dünyaya gelen çocuğun aileye getireceği yükü ifade etmek için benzetilen unsur olarak kullanılır:

*Ev bir yeni mihmana tahammül edemezdi,
Bir fazla tabak sofrayı bir dağ gibi ezdi.* (Tevfik Fikret, 2007: 36).

Asker Geçerken başlıklı şiirde ordunun vakarlı, coşkun yürüyüşü; askerlerin duruşu ve ilerleyişi hareketli bir dağa benzetilir:

*Nakkâre önde, bir müteharrik cebel gibi
Geçmekte zî-vekar u tarab mevkib-i zafer;* (Tevfik Fikret, 2007: 230).

Fikret, Ahmet Mithat'ı hicvettiği eseri *Tümsâl-i Cehâlet*'te “bir dağ gibi âdem” diyerek Ahmet Mithat'ı cüsseli yapısından dolayı dağa benzetir. Servet-i Fünûncuların sanat anlayışına muhalif olan Ahmet Mithat bu nesle sert eleştiriler yönlendirir. “Dekadanlar”

tartışmasının ayrı cephelerinde yer alan iki edipten Fikret, Ahmet Mithat'ın sözlerinin kâle alınmadığını söyler:

Kükrer, bağıırır; dağlara çarpar da sadâsı

Bî-fâide, eylerdi bütün kendine 'avdet; (Tevfik Fikret, 2007: 262).

Yaşadıkça şiirinde dağlar, hayatın engellerine benzetilir. Şair hayatın engellerine karşı olarak dağları tırmanarak aşar. Hayattaki beklentilerin gerçekleşmesi için birçok engeli geride bırakmak gerekir. Şair tabiatın diğer elemanlarını kullanarak dağları, dalgaları, gölgeleri gitmek istediği yoldaki arzulara benzetir:

Evet, bu dağları aştıkça böyle tırmanarak,

Evet, bu dalgaların sath-ı bî-karârında

Şikeste, güm-şüde, âvâre, hâr u müstağrak,

Yuvarlanıp zedelendikçe... İsterim koşmak! (Tevfik Fikret, 2007: 97).

Cenab Şahabeddin, *Gîysû-yı Yâr* başlıklı şiirinde hüznünü büyüklük bakımında dağa benzetir. Sevgilinin, gönlü sarhoş eden saçları şairin kederli başını okşadıkça dağa benzeyen sıkıntıları da kaybolur:

Elem-i dağ-ı ömrüm eksiliyor

Saçların pür-hevâ-yı müskir-i dil

Okşadıkça ser-i kûdûretimi. (Cenab Şahabeddin, 2011: 122).

Faik Âli, *Senelerden Sonra* şiirinde sevgilinin kendisine ilham perisi olduğunu anlatmak için tabiata gider. Tabiatın güzelliklerinden faydalanır. Çünkü sevgilinin güzelliği şaire ilham kaynağı olmaktadır. Bu ilham dağların ardından yükselen ve dağların zirvesini aydınlatan gün ışınlarının güzelliği ve ulviyetine benzetilir:

Nasıl nûr-ı semâ ser-şâhik-i kühsâra nâzilse;

O ulviyyetle senden fikrime nâzildir ilhâmât; (Faik Âli, 1324: 158).

Dağların yeni Türk şiiri içerisinde metafor olarak kullanımı yeni bir durum değildir. Ama yeni şiirin tabiatla olan bağlantısı güçlendikten sonra bu kullanımın farklı görünümlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Romantik duyusun hâkim algılama biçimi olduğu bu dönemde romantizmin öne çıkardığı tabiat, yücelik duygusu ve melankoli bağlamında dağlar büyüklük ve azameti bakımından metafor olarak kullanılır. Benzeyen unsurlar ise farklılık gösterir. Misal denizin hırçınlığıyla karşılaşan ve bunu anlamaya/anlatmaya çalışan şair özne dalgaların yüceliğini gösterebilmek için bir başka yüce olan dağları benzetilen unsur olarak kullanır. Burada tabiatın yüceliğini hissetme ve aktarma duygusunun ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Gerek metafizik kaygılar gerekse yoğun melankolik hâl sebebiyle hayatın sıkıntıları, yaşamın ümitsizliği büyüklüğü ve değişmezliği bakımından dağlarla özdeşleştirilir. Özellikle tarihî ve hamaset konulu şiirlerde kahramanlar/askerler heybetiyle, korkusuzluğuyla ve duruşuyla dağlara benzetilir.

Tabiat güzelliğın kaynağı olduğu için tabiat dışı güzelliklerin tasvirinde de tabiat elemanları kullanılır. Misal sevgili ile ilgili bir imge kurulacaksa sevgiliye dair güzel vasıflar tabiata dem vurularak anlatılır. Bu noktada dağların üzerine düşen bulutların gölgesi, gün ışığının ilk olarak dağların zirvesine değmesi bu güzelliğın başlıca unsurlarındandır.

3.3.3. Manzara ve Seyrin Mekânı Olarak Dağ

Manzaranın temsili, görme edimine bağılı olarak gerçeklik arayışının sonucudur. Estetik bir algılayış olarak belirmeye başladığı yer ise İngiltere'dir. 1700'lere kadar bu coğrafyada dokuma örneklerinden ibaret olan manzara görüntüleri artık resmin modeli olmaya başlar (Glickman, 1998: 4). Aynı dönemlerde resmin kompozisyon tekniklerini kullanmaya başlayan şairler, manzarayı şiirin konusu hâline getirir. İlk olarak temsil edilen manzaralar daha çok düzenlenmiş alanları kapsamakla birlikte şairler kimi zaman da bir nehir yahut yol kenarına göre mesafesini ayarlayarak buradaki görüntüleri tasvir eder. Tasvirlerde renk, ışık ve gölge tonlamalarıyla ilgili kullanılan kelimeler öne çıkarken yön bildiren kelimeler, işaret sıfatları okuyucuyu şairin bulunduğu mesafe ve yöne doğru konumlandırmak için kullanılır (Glickman, 1998: 9). Her ne kadar sanatın

düzenlenmiş görüntülere ilgisi İngiltere’de başlamış olsa da bu etkinin yayılımı ve kuramsallaşmasının önünü açan isim olarak Rousseau görülür. İngiliz şiirinde akımın en önemli temsilcisi olan “Göller Bölgesi” şairi Wordsworth 1790 yılında Alp dağlarına yaptığı gezinti ve sonrasında okuduğu Rousseau’nun Alplerdeki yaşamı olumluyan *Nouvelle Heloise* adlı romanını okuması onu derinden etkilediği söylenebilir (Dart, 2003: 166). Kojin Karatani’nin deyiimiyle: “Avrupa’da ‘manzaranın keşfi’nin tüm varlığıyla ortaya çıkması romantizm akımı içinde gerçekleşmiştir.” Bu keşfi besleyen görüntülerin başında Alpler gelir (Karatani, 2011: 42).

Tabiatın bir beğeni objesi olmasında Batı’da o dönemlerde gerçekleştirilen “Grand Tour”ların (Büyük Tur) etkisinden de söz etmek gerekir. Çoğu inceleme ve keşfetme gezileri olan bu organizasyonlarda gerek şairler gerek bilim adamları, tabiatı deneyimleme şansı bulmuştur. Eskiden korkunun kaynağı olan tabiat ve unsurları – romantik düşüncenin etkisiyle- artık estetik değer taşımakla birlikte sanatsal güzelliğin ve yücelik hissinin de kaynağı konumuna gelir. Misal, eskiden tabiatın şeklini bozan kabartılar olarak görülen dağlar, bu çağda manzara resimlerinin ve bu minvalde oluşturulan şiirin merkezine oturtulur (Nicolson, 1959: viii).

Batı sanatında manzaranın estetik değer taşımaya başlaması onu temsil noktasında pitoresk bakışı da beraberinde getirir. Pitoreskle ilgili ilk tanımlardan biri William Gilpin tarafından yapılır: “Pitoresk gözün işlevi maddeyi parça parça derinlemesine incelemek değil, tabiatı gözlemlemektir. Göz, bakışlarını geniş bir alan üzerine yapar. Her bakışında geniş bir alanı kavrar. Bu bakışlar manzarada kısımları araştırır fakat asla küçük detaylara inmez.” (Gilpin, 1792: 26). Gilpin, pitoresk bakışın manzarayı bütün hâlinde ele aldığını ifade eder. 1821’de yayınlanan çalışmasında William Hazlitt pitoreskden göze dikkat çekici bir şekilde çarpan, ayırım yahut zıtlık ilkesine dayanan görüntüler olarak bahseder. Pitoresk bakışı her alana yönlendiren Hazlitt’e göre çıkıntılı boynuzlu, sakallı bir keçi, diğer hem cinslerinden farklı rengi olan at bile pitoresktir. Çünkü bu görüntüler nesnenin kendi karakteristik özelliklerinden farklı olarak göze çarpan niteliklere sahiptir (Hazlitt, 1821). Zaman içerisinde pitoresk, sanatı da aşarak öyle bir hâle gelir ki artık “tabiatı taklit eden sanatı değil, sanatı taklit eden tabiatı da içerir.” Asimetrik, değişken ve tehlikeli yerlerin daha güzel görüntü olarak önem arz

etmesinden sonra zengin toprak sahipleri sanat eserlerindeki bu mekânlar gibi topraklarını düzenletirler. Hatta pitoresk bakış açısının sahip olma ve tabiatı o gözle tanımlayabilmek için rehber kitaplar yayınlanmaya başlanır (Burwick, 2015: 221).

On sekizinci yüzyılda tabiata duyulan ilgiyle bağlantılı olarak manzaranın önce resim sonrasında da şiirin ölçütleriyle temsili, gözü ön plana çıkarır. Görme eylemi “imgesel ve ideolojik önem taşıyan bir hareket haline dönüştürülerek” romantizmin estetik tartışmaları içerisinde yerini alır (Thomas, 2008: 8). İmgesel olarak, manzaranın vermiş olduğu ilham üzerine arzular ve görselleştirebilen imgeler yüklenir. Bu romantizmin ilk ayağı olan coşkunun temsilidir. İdeolojik olarak ise mekânın rasyonelleştirilmesi mevzu bahistir. Bilimin yükselişi ile birlikte Batı düşüncesinde, görülen nesnelere matematiksel ve geometrik yaklaşım perspektifi doğurur. O zamana kadar dinî ve tarihî tahkiye temsillerin fonu olan manzaraya değer kazandıran ve onu işlevsel kılan şey öznenin aracısız, nesne ile karşılaşma isteğidir (Karatani, 2011: 32). Böylelikle temsilin gereksiz ayrıntılardan sıyrılarak net biçimde anlaşılması hedeflenirken diğer taraftan yaratıcı olarak Tanrı’yı pasifize edip sanatçıyı öne sürme istemi vardır. Bu anlayışın temeli perspektifin kullanımına dayanır. Fenomenler dünyasının önceden Tanrı’ya göre biçimlendiği görüşü hâkimken rasyonelleşme ile birlikte sanatçının istediği yöne doğru kaçış noktası belirlediği ve sonsuza uzanan mekân anlayışına dayanan perspektif ile “sadece Tanrı’da önceden tasarlanmış olarak kalmayan, deneysel gerçeklikte de somut olarak gerçekleştirilen bir sonsuzluk kavramı geliştirilmiştir.” (Panofsky, 2013: 49). Böylelikle sanatçı, Tanrı’ya göre biçimlendirilmiş nesnelere dünyasına kendini ayarlamak yerine kendi gördüğü biçimiyle gerçeği yansıtır. Teolojik düşünceden bireysel düşünceye geçişin de bir sembolü olarak her yerde olan tanrısal bakış, yerini tek açıdan bakan özne bakışına bırakır. Bu romantizmin ikinci sacayağı olan aklın temsilidir.

Yeni Türk şiirinin modern bir hüviyet kazanmasında görme ediniminin ve bununla ilişkili olarak manzaranın şiire dâhil edilmesinin rolü bulunmaktadır. Hakikatin bayraktarlığını yapan geleneğin karşısına yeni bir sayfa açmak isteyen Türk edipler bu noktada yeni edebiyatın yönelişini gerçekliği ön plana çıkararak gerçekleştirmek isterler. Bu gelişmenin fitilini Namık Kemal “edebiyat-ı sahiha” vurgusu yaparak

ateşler. Lakin teorideki bu söylem özellikle Tanzimat birinci nesil şiiirlerinde karşılığını pek de bulamaz. Söylemin pratikteki karşılığı ancak nesirlerde görülür. Türk şiiiri Hâmid’le birlikte tabiata odaklanma başlar. Veysel Öztürk de Hâmid örneğinden yola çıkarak Türk şiiirinin romantizmle ilişkisini ele aldığı incelemesinde bu gerçeklik arayışını romantik bağlama oturtur ve Hâmid’i de “basit gerçekliği” Türk şiiirine romantik bağlamda sokan kişi olarak görür. Ayrıca özellikle görselliğin ön plana çıktığı tiyatroya büyük bir rağbetin olmasını, fotoğraf ve görsellekle bezenmiş gazetelerin Osmanlı toplumuyla tanışmasını edebiyattaki gerçeklik anlayışıyla bağlantılı bulur (Öztürk, 2010: 232).

Gerçekten de dünya on dokuzuncu yüzyıl itibariyle bilimin önderliğinde gerek belirli bir kesiti alarak anı donduran fotoğraf teknolojisiyle gerek görselliği dayalı yeni eğlence biçimleriyle yeni bir mecraya girer. Bu gerçeklik anlayışı hem Osmanlı toplumunun hem de Osmanlı yazarlarının kendilerini soyutlayamayacağı etki alanı oluşturur.

Yeni Türk şiiirinde gerçeklik vurgusu ve görsellik şairlerin tabiatı keşfetmesi ve karşılaştıkları nesnelere yeni bir bakış açısıyla bakmasıyla ortaya çıkar. Nesnelere romantik bir pencereden izlemeye başlayan Osmanlı şairlerinin işte bu keşfediş ve yeni bakış açısını özellikle özne-nesne ilişkisi bağlamında dağ imgesi üzerinden izlemek mümkündür. Fakat yüzyıllardır hâkim olan düşünce ve duygu dünyasının yerine ikâme edilecek Batı menşeli anlayışı kurmak o kadar da kolay değildir. Şiiirde modernleşme yolunda değişen his ve hayal dünyasının işlenmesinde acemiliklerin olmaması düşünülemez. Dağ imgesinin görmeye ilişkin değerini vermeye çalışırken diğer taraftan da -özellikle Tanzimat şiiiri etrafında- gelenekten kopuşun ne kadar zor olduğuna ve kurulan imgelemlerde yapılan acemiliklere değinmeye çalışacağız.

Yeni Türk şiiirinde dağın geleneksel mefhumundan sıyrıp manzara ve seyir mekânı olarak kullanan isim Hâmid’dir. Şairin *Sahra*’dan önce yazdığını belirttiği fakat ilk baskısını 1303/1885 yılında yaptığı *Divaneliklerin yahut Belde* adlı şiiir kitabında yer alan *Monmoransi* başlıklı şiiir dağ görüntüsü ile başlar:

Ne hazin bak şu karşıki dağlar

*Üzerinden geçen sehâb ağlar
Eteğinden akan sular çağlar
Yıkanır sanki bahçeler bağlar.*

Şair, manzarasındaki dağların gerçekliğine işaret etme adına “bak, şu, karşı” gibi kelime gruplarını kullanarak perspektif oluşturur. Ayrıca “üzerinden” kelimesi ve belirttiğimiz işaret sıfatları ile birlikte düzlem kırılarak yükseklik bakımından derinlik kurulur. Yağmur altındaki dağın görüntüsünü hüznü bir manzara olarak algılayan şair, dağlardan akan suların çağladığından bahseder. İçinde bulunan ân, ikinci kıta ile yerini hem görsel hem de işitsel unsurlarla bezeli başka bir ân’a bırakır:

*İşte geçti şömendöfer de hele!
İki dağ ortasında seyret anı.
Harekâtındaki sadalar ile,
Şimdi bir nehre benziyor dumanı!* (A. Hâmid Tarhan, 2013: 95).

Şairin ilk kıtada dikkat kesildiği dağ, ikinci kıtada ân’ın hazzını gösteren yardımcı unsurdur. “İki dağ ortası” derinliği, trenin hareketi ve dumanın süzülüşü, öznenin dağların arasından hareket halindeki görüntüler ile kurduğu mesafe, perspektifi oluşturur. İki dağın arasından ilerleyen trenin görüntüsü, imgenin hareketine ve giderek küçülmesine tekabül ettiği için burası şairin ufuk çizgisidir. Bu dikkat çekici ân ve görüntüye rağmen bulunduğu yerden pek de hoşnut olmayan şairin buraya katlanmasının sebebi sevgilidir. Dağın görüntüsünde perspektif unsurlarını içeren gerçeklik söyleminin yanı sıra duygu da bulunur. Gayet basit kurgulanan bu imgesellikte dağların “hazin” olarak hissedilmesi bu duygusallığın göstergesidir. Hâmid *Belde*’de Paris’ten aldığı mekân isimlerini şiirlerinin başlığına taşır. İlk bakışta bu tarz bir yaklaşımın gerçeklik ve deneyimin öncelendiği bir anlatımla işleneceği düşüncesi oluşsa da “Fiziksel gerçekliğin düzlemi olan somut yer adları şiirin bütününde kendisini gösteremez. Şairin zihnindeki klâsik şiirden gelen hayal dünyası ve imge kurma biçimi, mekânın gerçekliğini sürekli siler.” (Öztürk, 2010: 92). *Monmoransi*’de de basit görüntü üzerine teşkil edilen dağ ilerleyen mısralarda silinir. Bakışa atfedilen rol ise öznenin anlık hislenmelerini içermekten öteye gitmez.

Zühre-i Hindi ve *Malabar Hil* başlıklı şiirlerde tabiatta görülen güzel kadın imajı çizilir. Bu genç ve güzel kadının görüldüğü yer ise dağdır. *Zühre-i Hindi*'de yeşil kıyafetli bir kız akşamüzeri tek başına dağdan aşağıya doğru inmektedir. Üç kere tekrarlanan “İnerdi” fiili ile manzaradaki dağın derinliğini dikey doğrultu oluşturacak şekilde verilmeye çalışılarak perspektifsel bakış oluşturulur. Fakat verilmeye çalışılan bakışın da zayıf olduğunu söylememiz gerekir:

Hararet bende toplandı o demde

İnerdi kûhdan yalnızdı hem de

Fakat manzar değil bundan ibaret

Olurdu cânibeyninde nümâyân

Gezen tavuslardan bir hıyâbân

...

İner pâyında bâlâdan girizân

...

İnerdi kûhtan bir böyle âfet (A. Hâmid Tarhan, 2013: 215-216).

Şiir, görülen güzel bir kızın uzakta ortaya çıkması ile başlar. Kızın dağdan indiğini gören şair heyecanlanır. Buradaki dağ imgesi, kızın gizemine ve doğallığına yapılacak vurgu için kullanılır. Aynı türden kullanım *Malabar Hil*'de de söz konusudur. Günün ağarmasıyla birlikte dağa çıkan şair; aşağıda güzel, ürkek bir kızı gördükten sonra kızın yanına iner. Fakat kız bu kez dağa çıkar. Sonra şair, kızın yanına gitmek için tekrar dağa yönelir:

Ben indim çeşme-sâre o çıktı küh-sâre

Tesadüf maksadıyla ben indim reh-güzâre

...

Müessir şeyler ekser nazarlardan berîdir

Çıkıp kuhsâra baktım-ki mutlak ol peridir. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 221).

Şiirde kullanılan “indim” ve “çıktı” fiileri ile “kühsâr” ve “reh-güzâr” isimleri derinliği; -her ne kadar belirtilmemiş olsa da- dağın yer ile mesafesi perspektifi meydana getirir. Şair, yüksek bir dağda konumlandığı için çevreye hâkimdir ve izlediği manzara içerisinde genç bir kız görür. Merkez-çevre ilişkisinin kurulduğu şiirde kendini etkileyen kızı tekrar görmek için dağa çıkan şair, kızın kaybolduğunun farkına varır. Bu kız, görüntünün vermiş olduğu ilhamla türetilmiş bir imajdır. Dağ imgesi şiirde, mekânın ıssızlığını belirtmek için kadın imajının kurgulanması ve gizemin oluşturulması için araçsallaştırılmıştır.

Hâmid'in şiirlerinde dağ, tabiatla bütünleşmenin bir parçasıdır. Manzaraya hâkim olma, geniş bir panoramaya açılma istediği onu dağa yöneltir. Genel itibariyle dağın zirvesinden insandan arındırılmış, pitoresk görüntülere bakmayı tercih ederken *Zühre-i Hindi* ve *Malabar Hil* şiirlerinde görüntünün odak noktası kadın imajıdır. Şairin görüntüye karşı mesafesi ve kadın imajının gizeminin oluşturulması bakımından dağ imgesi önemli bir işleve sahiptir. Şair, genç kızı sadece bulunduğu yerin imkânı dâhilinde görür. Dolayısıyla burada uzaklığı veren imge olması hasebiyle mesafe görüntüyü bulanıklaştırma işlevini üstlenir. Şair bu görüntüden yeni imgeler üretmeye başlar. İki şiirde de genç kız konuşmaz. Şair, kadının yanına gitmeye çalışsa da ona ulaşmayı başaramaz ve görüntü kaybolup gider. Bu kurgu tam da romantik şiirin yapısına uygun düşer. Novalis'in; “(...) mutat olana esrarengiz bir görünüm, (...) vermek suretiyle romantikleştiriyorum.” (Novalis, 2002: 22-23) cümlesi Hâmid'in imgeselliğinin ipuçlarını verir. Bu bakımdan dağ imgesi her iki şiire de mistik ve romantik hava katar.

Zamâne-i Âb başlıklı şiirde denizin görüntüsünün kendinde oluşturduğu coşkunu ifade ederken, bulunduğu yer bir dağın zirvesidir:

*Ey bahr, eyâ zamâne-i âb,
Kim tâ ebed eylemekte pertâb,
Seylâbelerin kopup ezelden
Hâkim sana şâhik-ı cebelden
Bu şahs ki bunda nâle-zendir,*

Bil kim mütebahhirîndendir, (A. Hâmid Tarhan, 2013: 574).

Şair, dağın zirvesinden okyanusu izler. Denizin şiddetli dalgaları karşısında heyecanını saklayamaz. Bu hâl “(...) romantik yücede olduğu gibi, ürküten bir manzara karşısında duyulan korkunun verdiği bir coşkunluk halidir.” (Öztürk, 2010: 200). Dalgalarıyla, devinimiyle korku hissini meydana getirecek bir haz almasını sağlayan deniz karşısında şair, yücelik hissini kavrar ve denizin şiddetli görüntüsüyle kendini aciz hisseder. Dalgaların büyüklüğü ve devamlılığı ezelden gelip ebede giden görüntü meydana getirerek onda sonsuzluk hissini oluşmasına zemin hazırlar. Aslında şair, denize karşı belirli bir mesafeden, tabiatın bir başka yüce elemanı olan dağın zirvesinden denizi izler. Dağın zirvesinden şairin görüntüye hâkim olması beklenirken dalgaların şiddeti ve denizle semanın bir olma görüntüsü onu bu anın etkisine sokar ve bulunduğu konuma nazaran daha büyük bir yüce karşısında olduğunu hissederek coşkunluğunu gizleyemez.

Romantik bir alan olarak tabiat içinde yer alan öznenin manzaraya karşı konumlandığı mekân, tabiatın algılanışı bakımından önem arz eder. Manzara içerisindeki görüntülerin duygu yoğunluğuna çevrilmesi için öznenin manzaraya karşı belirlediği mesafe, duygu aktarımını sağlayan unsurlar arasındadır (Öztürk , 2010: 209). Hâmid’in gerek *Zamâne-i Âb*’da gerek ele alacağımız bazı şiirlerinde dağlar, manzara ile mesafeyi belirler. Hâmid’in romantik anlamda dağları keşfetmesi ve içselleştirmesi açısından Hindistan seyahatinin önemli olduğunu daha önceki bölümlerde ifade etmiştik. Burada ise bu seyahati dağ-manzara ilişkisi içerisinde değerlendireceğiz. Hindistan’a gittikten bir buçuk ay sonra Ekrem’e yazdığı mektupta İstanbul’un dağları ile Hindistan’ın dağlarını karşılaştırır: “İstanbul’un dağları bu kûhistan-ı ceberutîye nisbet oyuncak (...)”der. Yine aynı mektupta dağların kendinde bıraktığı intibaların sebebini sorgular: “Yüksek yerler, kuşlar, evet cibâl bilmem hayalimizin çıktığı, yahut indiği yerlere yakın olduğun mü sevilir? Yoksa sâfilînden bir dereceye kadar uzak düştüğü için mi?” (Enginün, 1995: 303-306). Bu cümlelerde Hâmid’in manzaraya bakışında dağların önemine yaptığı vurguyu görürüz. Dağların nasıl bir haz nesnesi olduğunu kavrayamaz. Yerle gök arasında araf niteliği taşıyan hayallerle özdeşleştirdiği dağları, zirveden aşağıya bakışın mesafesini oluşturması bakımından önemser. Dağın her iki estetik hazza yol açması aslında ben’in manzara ile ilişkisinin sonucudur. Dağın bir mesafe belirleyici olması gözle birlikte perspektifsel bakışı da beraberinde getirir (Öztürk, 2010: 210).

Hâmid'in mesafe ve manzara fikrini bir arada bulduğumuz *Kürsi-i İstiğrâk*, âlemi seyretmek için deniz kıyısında bir taşta oturmuş olan “âdem”in tefekküre dalmış ve hüzünlü hâlinin tasviri ile başlar. İlk görüntüde manzara içinde ikâmet eden, hayalet gibi duran bir adamdan bahseden ve onun düşüncelerini dahi okuyabilen bir eda ile dışarıdan tasvir eden şair, ikinci kıtada baktığı manzaranın ıssız ve boş olmadığını; belki de hiç değer atfedilmeyen nesnelerin şairin hayalleriyle anlamlı olduğunu ifade ederek manzarayı yeniden üretip aslında aşkın bir mekân hüviyetine bürür. Görüntüler karşısında acziyetini ifade ederken manzaraya sahilden yüksek bir yerden, dağdan bakmaktadır:

*Bu تنها yerleri gördün mü sen zannetme hâlîdir,
Hayâlâtımla meskûndur, bu yerler pür-meâlidir,
Muhât-ı aczdir, hem lâtenâhî birle mâlîdir;
Bu mevkidir yerim sahilde bir kürsî-i âlîdir.
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...*

Şairin yüksek bir yerden tanrısal bakış yönelttiği manzaranın dışında konumlanmış olduğunu görsek de ilk kıtada, taşın üzerinde sahile nazır bir yerde tasvir ettiği “tefekkür halinde ve matemli olan ‘âdem’ şairin kendisidir.”. Öztürk’ün deyişiyle şairin kendini manzaranın içinde aynı zamanda dışında olarak kurgulamasının nedeni hem kendini manzaranın içinde görme isteği hem de manzarayı içselleştirme eğilimidir (Öztürk, 2010: 212-213). Bu iç-dış eğilimi Novalis’in “İçimdekini dışımda görüyorum. Düşündüklerimin tıpkısı dışımda vuku buluyor.” (Novalis, 2002: 49) şeklindeki düşüncesiyle eşdeğerdir ve tamamen romantik bir tavidir.

Şair tabiatla baş başadır ve manzara içerisinde insanî herhangi bir unsura rastlanmaz. Yüksek bir yerden izlenen manzara ile bütünleşme arzusunu her kıta sonunda tekrarlanan beyitlerde görürüz. Bu birlik arzusu iki şekilde teşekkül eder. Şairin hissiyatının oluşmasına zemin hazırlayacak sonsuzluk ve enginlik duygusunun nesnelere olan bulutlar, dalgalar ve yıldızlarla birlikteliğini ve bunları “mahrem” kategorisine

koyarak kendine has duyguları ifade eden nitelikte olduğunu vermeye çalışır. Nakaratın ikinci mısraı ise bu yüksek yerden aşağı bakışla elde edilecek görüntüleri bize sunar. Dağ üzerinde konumlanan şair, yere ve göğe ait unsurları kullanarak hem bulunduğu yerden aşağıya bakarak hem de aşkınlığı tadacak nesnelere mesafesini koruyarak romantik bir duygu yakalamaya çalışır.

Şiir boyunca, okuru da yanına çekmeye çalışır. Kendi konumuna göre okuru da konumlandırmaya çalışarak manzaranın yüceliğinin kendi dışında da fark edilmesini amaçlar. Novalis'in dediği gibi "Bir manzarayı bir beden gibi hissetmek ve görmek lâzım gelir. Her manzara, içinde değişik türde bir ruh taşıyan ideal bir beden gibidir." (Novalis, 2002: 26-27). Çünkü tabiat, ona nereden ve nasıl bakmasını bilene mistik bir deneyim vaat eder:

*Sükûnetle kuşanmış hây -hûy-ı şehri gûş eyle,
Sehâb-ı hande-rîz ü berk-ı yekser-kahrı gûş eyle,
Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle,
Bu vahşetgâhda sen gel benimle dehri gûş eyle.*

Şiirde perspektife yaklaşan ifadelerin olduğu görülür. Lakin bu görüntüler hayallere dalma ve aşkınlığa ulaşma istediği sebebiyle kesintiye uğrar. Şiirin son kıtasına kadar manzaraya karşı mesafesini koruyan şair, küçük bir kızın dağdan inişini görür. Aynı zamanda güneş doğar etraf aydınlanmaya başlar:

*İner sisler içinde bir küçük kız kûhdan tenhâ,
Doğarken necm-i bî-hâb-ı seher peyda vü nâ-peydâ, (A. Hâmid Tarhan, 2013:
571-573).*

Külbe-i İştîyâk'ta ise tabiatla karşılaşmanın heyecanını ve şaşkınlığını yaşar. Bu hayreti ve hayranlığı ona sağlayan tabiatın geniş manzarasıyla ve buna bağlı olarak aşkın bir deneyimle karşı karşıya kalmasıdır. Şairin bulunduğu mevki tabiatın elemanlarına hâkim geniş bir perspektif sağlayan ve aynı zamanda sema ve yer ile imgesel temas kurmaya uygun bir yerdir. Hâmid'in *Kürsi-i İstiğrâk, Zamâne-i Âb, Tecelli yahut Teselli*

gibi şiirlerine de bakacak olursak Kaplan'ın belirttiği gibi “*Hâmid, yüksek yerlerden geniş manzaralı ufuklara bakmaktan hoşlanı[r].*” (Kaplan, 2012b: 323). Şiirde her ne kadar şairin konumu belirtmemiş olsa da tabiatın geneline hâkim oluşu, yaptığı tasvirlerden ve farklı görüntülere temas etmesinden mevkiinin yüksek bir tepe yahut dağ olduğunu söyleyebiliriz. Karşılaştığı âlemin/tabiatın güzelliğinin sebebini Kudret’e bağlar ve gördüğü manzara onda rahmanî duygular uyandırır:

*Ne âlemdir bu âlem akl u fikrî bî-karar eyler,
Hep icazat-ı Kudret piş-i çeşmimden gûzar eyler
...
Ne şairdir ki Kudret şi’r söyler döktüğü âsâr*

Tabiat görüntülerini estetik bir düzlemde ele almayı amaçlayan şairi buraya yönlendiren duygu tabiat karşısında duyulan enginlik duygusu ve buna sebep olan tabiatın tanrısal yönüdür. Erwin Straus, manzara ve sonsuzluk üzerine şunları söyler:

“Görkemli manzaraların hepsinin de gönlün gözünü gerektiren bir yanı vardır. Görü denen şey görünmezin görünür hale gelmesidir... Manzara görünmezdir, çünkü biz onu fethettikçe içinde yitip gideriz. Manzaraya ulaşabilmek için, her türlü zamansal, uzaysal, nesnel belirlemeyi elden geldiğince feda etmemiz gerekir.” (Aktaran Deleuze & Guattari, 2001: 151).

Öyle ki manzaranın bireyi içsel bakışa yani tefekküre yönlendiren bir tarafı da vardır ve bu durum romantik etkiden soyutlanamaz. On kıtadan oluşan şiirin her kıtasının son iki mısraının tekrar etmesi, geniş bir panorama ile karşılaşmanın kaynaklık ettiği ve içsel bakışın yönlendirdiği enginlik ve sonsuzluk hissini ifadesidir:

*Çemendir, bahrdır, kûhsârdır, subh-ı rebîûdir
Bu yerlerde doğan bir şair olmak pek tabîûdir.*

Bulutlar, ağaçlar, yıldızlar, vaktin çeşitli tezahürleri, dalgalar, kuşlar, ırmaklar, vadiler hep bu geniş manzara içerisinde hissiyata zemin hazırlayan görüntülerdir. Her bir

görüntü, şairde farklı duygulanmalara yol açar. Dağlar, diğer tabiat elemanlarıyla birlikte tabiatın bütünlüğü ve şairin etkilendiği geniş manzaranın algılanışının ifadesidir:

*Sabâ eyler kudûm-i nevbahârı kûhdan tebşîr,
Eder tıfl-ı muhabbet âsiyâb-ı âlemi tedvir
Gelir bir yanda sengistandan âvâz-ı peleng ü şîr
Olur şimşeklerin aksiyle rûşen çehre-i takdir*

Sabah yeli dağdan eserek ilkbaharın gelişini müjdeler. Değirmene benzeyen dünyayı döndüren ise “tıfl-ı muhabbet”tir. Mîtik bir imge olarak Eros’a gönderme yapan “tıfl-ı muhabbet” (Tanpınar, 2003: 541), evrenin devinimini sağlayan duygunun sevgi olduğunun ifadesidir. Issız ve taşlık yerlerden kaplan ve aslanların sesleri gelir. Etraf şimşeklerin parlaklığıyla aydınlanır. Dağdan esen rüzgârlar ilkbaharın ve tabiatın canlanmaya başladığının habercisidir. “Sengistan” olarak gösterilen mekân, kaplan ve aslanların yaşadığı vahşiliği ve korkutuculuğuyla bir dağ olsa gerektir. Bu alan el değmemiş tabiatın ham görüntüsünün yansıtılması bakımında pitoresktir. Âlemin döngüsü somut verilerle olduğu gibi sevgi ve korku bağlamında soyut olarak her daim devam eder. Dağdan gelen rüzgâr, vahşi hayvanların sesleri ve şimşeklerin etrafı aydınlatması şairin bulunduğu yerden çok manzarasındaki yerin tasviridir.

Dağın, manzara olarak işlendiğini yedinci bölümde yapılan tasvirler de ortaya koyar. Zirveden dökülen sular bir minareye benzetilir. Dağların her yeri ağaçlarla doludur:

*Şevâhikden sukut etmekte menbâlar menâr-âsâ,
Bütün dağlar ağaçlıktır ağaçlar hep çenâr-âsâ* (A. Hâmid Tarhan, 2013: 601-603).

Manzaranın içinde geniş görme alanına sahip olunamayacağı için panoramik tasvir yapılamaz. Dolayısıyla şair tabiatla baş başa dağ üzerinden manzarasına dağı ve diğer tabiat elemanlarını alarak ulûhiyet duygularının kabardığı ân’lar yaşar. Böylelikle Kaplan’ın da dediği gibi şiirde görme ve işitme duyuları ön plana çıkar (Kaplan, 2012b:

326). Manzaranın tasvirinde zirveden dökülen pınar, derinliği; dağların ağaçlarla kaplı olduğunun gösterilmesi ise yoğunluğu ifade etmesi bakımından perspektife yaklaşılmamasıyla birlikte duygu bu görüntülerin içinde eritilir.

Tecelli yahut Teselli başlıklı şiir, şairin seher vaktinde dağa çıkmasıyla başlar. İnsandan arındırılmış bir manzaraya bakan şair, etrafta sesin olmadığını bir tarafa sisin çöktüğünü söyler. Çevreye hâkim dağdan; deniz, sahra ve hıyâbân görünmektedir. Seher vaktinin alacakaranlığı ve bakış açısındaki bir yöne çöken sis, dağdan izlenen görüntüyü yarı bulanıklaştırarak imge yakalamak amacıyla kullanılır. Merkez-çevre ilişkisi açısından “kûhsâr” merkezdir. “Taraf, o yer, deniz, sahra, hıyaban, köy” perspektifi oluşturmaya çalışan kelime gruplarıdır:

*Seher vaktiyle çıktım geçen gün kûh-sâre
Ki ses yok bir tarafta sis inmişti civâre
Nümâyândı o yerden deniz sahrâ hıyâbân
Garibü'l-hâl bir köy müsadif reh-güzâre
Harâb olmuş ne varsa türâb olmuş o bir köy*

Dağdan manzaraya karşı mesafe alan şair, karşısında pitoresk görüntüleri bulur. Tesadüfen “garibü'l-hâl” bir köye dikkat kesilir. Köyde her şey virandır. Manzarada bir mezar taşı, iki tane de harap olmuş minare görülür. Yer ile sema arasında dağda konumundan gökyüzündeki sönmüş yıldızlara bakar. Manzara, sessizlik ve hüznü bürünmüştür. Bu derin sessizliğin sebebini ırmağa, rüzgâra sorar. Manzara, hüznü beslenen romantik bir tablo gibidir. Kaplan bu hüznün sebebini Fatma Hanım'ın ölümüne bağlar (Kaplan, 2012b: 330). Dağa çıkılan vakitte daha hava aydınlanmamıştır. Duygusuyla aynı doğrultuda zaman mefhumunu da seçen şair bu belli belirsiz karanlığa dönük görüntüler içerisinde zıtlıklardan yararlanarak “karanlık bir beyaz” olarak mezarı görür. Aslında şairin manzarasında tabiat, tabiatın merkezinde de “karanlık bir beyaz” şeklinde mezar vardır. Bu aşamadan sonra da hâlâ gördüklerine anlam veremez. Düştüğü anlam arayışı onu ilk olarak tabiata sonra ise Allah'a yöneltir. Allah'ı andığı ve ona yönelttiği soruyla birlikte bir taraftan da heybetli dağlara bakar:

*“Nedir Yarabbi” derdim “Niçin solmuş çiçekler”
Bakardım bir taraftan cibâl-i zî-vakâre
“Hani” derdim “Îlâhî o sultan-ı melâik
Ki etmiştin bana sen cinânından itâre”
Güneş doğdu nihayet duyup bir hiss-i ta'zim
Kıyam ettim o andan gözüm vakf oldu yâre
Meğer cânân imiş o evet timsâl-i cânân
Ki bâlâ-yı ufuktan çıkar Perverdigâre. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 223).*

Karşısında duran yüce dağlar, metafiziksel bir sorgulamanın eşiğini oluşturur. Güneşin doğması ve karşısındaki azametli dağlar şairde yücelik hissi uyandırır. Ayaklanarak dik uçuruma dikkat kesilir ve bu aşamadan sonra gördüklerini imgeleminde sevgilisi olarak tasvir ederek romantik bir hayal çizer.

Bir Sefilenin Hasbihali başlıklı şiirinde ise tabiat içerisinde mutlu mesut yaşayan bir kız tasvir edilir. Manzum bir tiyatro metni gibi düzenlenmiş şiirde ayzı zamanda anlatıcı olan genç kızın en büyük keyfi, her vakit kırdı dolaşmaktır. Hemen hemen tabiatın bütün unsurlarıyla ilişki içerisinde. Bahar mevsiminde yüksek bir mevkie çıkıp burada oturarak saatlerce kuşların nağmelerini dinler, âlemi izler:

*Gece bir âdet edinmiştim ben:
Seyrederdim feleği bir tepeden.
İşitirdim o zaman kızlardan,
Nûr almış gibi yıldızlardan,
Hâbdan kalkar iken hürrem ü şâd,
Her seher hüsnüm olurmuş müzdâd. (A. Hâmid Tarhan, 2013: 251-252).*

Genç kızın seçtiği mekân olarak çevreye hâkim bir tepe ve zaman olarak yarı belirsiz görüntülerin tezahür ettiği gece vakti, ayrıca duyuların ön plana çıkarılması romantik imgelemlerle uyumludur. Bu tepeden gökyüzünü seyir -“seyretme, dinleme, işitme, bakma” gibi duyuları belirten fiillerle birlikte- sonsuzluk ve enginlik hissine varmaya yöneliktir. Karanlıklarla çevrili vakit, genç kıza “esrâr-ı ilâhiyeye” ulaşma hissi verirken

böyle vakitlerden alınan hazzın medeniyetin sunmuş olduğu şeylerden daha fazla keyif verici olduğu ifade edilir.

Hâmid'in 1341/1923 yılında yayınladığı fakat eserin giriş kısmında kırk altı sene önce yazıldığını belirttiği *Garâm* manzumesi genel itibariyle “felsefi ve içtimaî fikirler[i]” barındıran bir eserdir ve olay örgüsü bu çerçevede oluşturulmuştur (Kaplan, 2012e: 293). Şehrin en yüksek tepesinde (Çamlıca) ikâmet ettiğini ve buranın semâya yakın olduğunu söyleyen şair, akşam vakti etrafı izlemeye koyulur. Hava bulutlarla çevrelenmiştir. Bunun için manzara hüznü bir hâl almıştır. İçinde bulunduğu zaman, mekân ve tabii koşullar romantik duyarlılığı yakalamak için kurgulanır. Diğer şairlerinin aksine Hâmid, burada geniş bir perspektif yakalama amacı taşımaz. Manzara ile ilişkisini keserek etrafında bulunan üç çınarı ve “bir mezâr-ı bî-defîn”i⁵⁹ tasvir eder:

*Bir güzel yerde, evimle hem-civar,
Eyliyordum hod-be-hod geşt ü güzâr.
Yer semâya, vakt ise şâma yakın:
Bir hevâ-yı sünbülî, manzar hazîn;
“Şehrin en yüksek civarında idim,
Bundan eflâke yakın bir yer dedim!
Arzın üstünde, cihanda müştehir,
Şehrimiz ulviyet-i mevkice bir.
Şehrimizde Çamlıca en hoş tepe;
Gezdiğim yer onda en son mertebe;
Kim onun da dâhilinde üç çınar,
Bir de bir bâb-ı adem, yani mezar!
İstemem gerçi girişmek faslına;
Kimseden yok bir rivayet aslına;*

⁵⁹ Garam'a mukaddime yazar Süleyman Nazif, şiirde geçen “bir mezâr-ı bî-defîn”in hikâyesini şu şekilde aktarır: “Şair-i a'zâmın ceddî ser-ettibâ-yı şehriyârî Abdülhak Molla –ki eczahânesinin kapısı üstüne:

'Ne ararsan bulunur derde devâdan gayri'

mısraını yazacak kadar ârif bir şair idi- Çamlıca taraflarında cesîm bir malikânenin mutasarrıfı imiş. Sultan Abdülmecid bu yeri satın aldıktan sonra, padişaha fazla hizmetkârlık ve gayretkeşlik etmek isteyen saray adamları, hududunu başkalarının zararına tevsi etmek isterler. Abdülhak Molla bu tecavüzün önüne geçmek için orada bir kabir inşa ve bunu bir veliye nisbet etmekle muztar kalmıştır.” (A. Hâmid Tarhan, 2013: 406).

Kimse medfûn olmamış bir mahbere...

“Makber olmaktır mukadder her yere!...”

Âlemin en dil-rübâ bir mevkii

Bir mezar-ı bî-defînin mevkii!... (A. Hâmid Tarhan, 2013: 415).

Hâmid’in belirtmiş olduğumuz şiirlerinde manzara karşısında coşkunun olduğunu görmek mümkündür. Romantizmle çevrelenmiş bu coşkuyu yakalamasındaki sebeplerin başında ise manzaraya karşı aldığı konum ve manzarayla olan mesafesi gelir. Bunu sağlayan mekân ise dağdır. Böylelikle panoramik bakış açısı yakalanır. Yakalanan gerçek görüntüler kimi zaman basit tasvirlerle anlatılmaya çalışılırken genelde ise romantikleştirilerek Türk şiirinde daha önce benzerine rastlanmayan imgelere ve hissiyata kapı aralar. Bu duygunun onu götürdüğü nokta genellikle ilâhî kaynaklı bir yücelik duygusudur ki şairin sık sık semâ ile temasa geçmesi bu sebeptir. “Yüce Olarak Dağ” başlığında incelediğimiz *Ebedi Bir Saniye, Tecelli yahut Teselli, Bir Sefilenin Hasbihali* gibi şiirlerde tabiatla karşı karşıya kalan ona yüce bir mekân olarak dağlardan bakan şairin gerçekte ulaştığı merteye Allah’ın varlığı ve birliğidir. Misal, *Bir Sefilenin Hasbihali*’nde genç kızın ağzından konuşurken karanlıkların “*Allah’a gidecek bir yol (...)*” olduğunu söyler. Gerek şiirlerinde gerekse diğer edebî mahsullerinde bu ve bunun gibi birçok örneğe rastlanılır. Bu panteist bir tavır değildir. Hâmid’in şiirleriyle ilgili değerlendirmelerde sıklıkla panteizm vurgusu yapılır. Hatta bu incelemelerde panteizm ile vahdet-i vücûdun aynı kavramlar olduğu belirtilir. Dolayısıyla bu noktayı açmakta fayda görüyoruz.

Teolojik noktada her ne kadar Tanrı-kâinat ilişkisi bakımında birliktelik taşısalar da özde her iki kavram birbirinden farklı anlamlar içermektedir. Hüsameddin Erdem, panteizm ve vahdet-i vücûd’u ele aldığı çalışmasında vahdet-i vücûd şu şekilde açıklar:

“Vahdet-i Vücûd’da Allah hem tenzih (transendent müteâl, aşkın) hem de teşbih (İmmanente, mündemiç, içkin) edilmektedir. Allah zâtı itibariyle aşkın, sıfat ve isimleri itibariyle ise içkindir. Diğer bir ifadeyle Allah’ın Zâtı, zamandan ve mekândan münezzehtir. Onun içkinliği ise, eşyayı varlığa getirmek, onların

varlık sebebi olmak açısından âleme, sıfat ve isimleriyle tecellî etmesindedir.”
(Erdem, 1990: 93).

Erdem’e göre panteizm ise Tanrı ile evreni bir tutması noktasında varlığı daima Tanrı’ya benzettir. Yani Tanrı ile varlık özdeşdir ve ayrı düşünülemez. Varlıkta içkin olan ve sadece sıfatlarıyla kavranan Tanrı’nın aşkın yönü/yaratıcılığı kabul edilmez. Hatta Tanrı, insan şeklinde tasavvur edilir. Temel farklılığı bu noktada değerlendiren Erdem devam eder: “Halbuki Panteizmde ittihad ve hulûl vardır; yani âlem ile Tanrı birbiri içindedir. Vahdet-i Vücûd’da ise ne ittihad, ne de hulûl vardır; sadece Allah’ın sıfatlarının tecellisi, tezahürü vardır. Âlem, Allah’ın değil, sıfat ve isimlerinin tecellisidir.” der. İki kavram başka hususlarda da birbirinden ayrılır. Vahdet-i vücûd ilâhî kaynaklıdır, vahyi reddetmez, âyet ve hadislerle desteklenir. “Sadece akla değil, dinî tecrübe ve kalbî mükâşefeye büyük bir yer ayırır.” Panteizm ise ilk olarak Hindistan’da ortaya çıkmış dinî bir yaklaşım iken, Avrupa’da felsefî bir doktrine dönüşür. Örneğin; Spinoza’nın panteizmi, determinist düşüncenin ürünüdür. Vahdet-i vücûd felsefesi dinî ritüellere değer verir, ahiret inancı vardır. Fakat panteizm, vahiy kaynaklı her şeyi reddettiği gibi dinî günleri, törenleri kabul etmez ve ölümden sonraki hayatın varlığına inanmaz (Erdem, 1990: 94-96).

Vahdet-i vücûd ile panteizm arasındaki bu ayrımı yaptıktan sonra değinmemiz gereken ilk şey bu iki kavramın birbiri yerine kullanılmasının yanlışlığıdır. Diğer mesele ise Hâmid’de panteizmin mi yoksa vahdet-i vücûd felsefesinin mi varlığı mevzuudur. Orhan Okay, Hâmid’deki panteist etkiyi: “(...) panthéisme Hâmid’in eserlerinde fazla bir yer tutmaz. (...) şiirlerinde en yaygın tem, tabiat karşısında derin bir hayranlık duygusu ve tabiatın Tanrıyı hatırlamasıdır.” şeklinde açıklar (Okay, 1971: 6). Bizce de Hâmid’deki panteist etki çok sınırlıdır ve vahdet-i vücûd düşüncesinin izleri daha yoğunlukta görülür. Şairin hayranlığını dile getirdiği kelime grupları –her düşünce sisteminin kendine özgü bir terminolojisinin olduğunu düşünürsek- genellikle İslâm ile ilişkilendirebileceğimiz -yaratma, kıyam gibi- kelimeleri kullanır. Ayrıca dikkat edilecek olursa şairde aşkınlık temayülü görülür. Aşkınlığı reddeden panteizmin varlıkta içkinliği aradığını dolayısıyla Hâmid’in daha çok vahdet-i vücûda yakın olduğunu ve bunun da rahmanî bir tabiat anlayışının varlığına tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Yani

Hâmid'in düşüncesinin özünü panteizm oluşturmaz. Onun amacı şiire yeni yaklaşımlar, yeni bakış açıları getirmektir. Belki başka şiirlerinde parça parça bulunacak panteist numunelere de imgesellik açısından bakmak yararlı olacaktır.

Menemenlizâde Mehmet Tahir, *Bir Hazin Temâşâ* başlıklı şiirinde gündüzden geceye ilerleyen zaman akışı içerisinde geniş manzaranın değişik anlardaki görüntüsünü ve bu görüntülerin verdiği hissi anlatmaya çalışır. Bakışın ve manzaranın ön plan çıktığı şiirde dağ güneşin batışını gösteren bir imgedir:

Girmişti güneş hicâb-ı kûha:

Nısfî görünürdü nısfî mestûr

Magrib cihetindeki hazîn nûr

Baktıkça safâ verirdi ruha (Menemenlizâde M. Tahir, 1303: 37).

Muallim Naci'nin *Dağ Başı* adlı şiirinde dağ, genel hatlarıyla şeklinin verdiği duygu itibariyle ön plana çıkar. Şiirde bahsedilen dağ gerçek bir mekândan ziyade sunî olarak kurgulanmış mekân gibidir. Çünkü mekânın nitelikleri ve buna mukabil öznenin duygu yoğunluğunu ortaya çıkaracak deneyimin yerine resimden yahut tablodan alınmış bir görüntünün tasviri söz konusudur. Belirsiz zaman anlayışı içerisinde dağ, duruşu genel bir manzara içerisinde sergilenir. Bu manzarada dağ “nazar-firîb” olarak görülür:

Her manzara-i nazar-firîbin

Bir cennetidir dil-i garibin

Şair manzarasındaki dağa baktıkça yücelik hissine ulaşır. Gözü aldatan bu manzarada görüntünün ötesine geçme, sonsuzluk hissine ulaşma temâyülü kendini gösterir. Bu temâyül dağın, cennete benzetilmesinden çıkarılabilir. İlerleyen mısralarda dağ, manzaraya hâkim bakışın mekânıdır. Şair, dünya işlerine dalmış, şehirden bunalan insanlara seslenir. Dağın zirvesinin insanların hem madden ferahlamasını sağlayacak hem de manen insanlara yüce varlığı hatırlatacak delilleri gösterecek bir konumda olduğunu alt metinde işler:

Gel bul da bu mürtefi' mekânı

Seyr eyle şu müttesi' cihânı (Muallim Naci, 1303: 132).

Şâm-ı Garibân'da ise bir ovada ilerlediğini bazen burada konakladığını söyler. Büyük şehirlerden geçtiğini fakat bir köye tesadüf edemediğinden yakınıdır. Bir gün yine seferdeyken bir dağ eteği görür ve orada oturur. Güneş, dağın kenarındadır. Şair bu yeri sever:

Bir dağ eteğinde şöyle durdum

Çekmişti kenara şemsi kûh-sâr

Sevdim o güzel yeri oturdum

Teşkil ediyordu bir çemen-zâr

Dağların zirvesinin gölgesi ovanın yarısına düşmüştür. Şair o dağları ve düşen gölgeyi hatırasında taşır:

Düşmüştü şevâhik-i cibâlin

Tâ nisf-ı fezaya dek zilâli

Hâlâ o cibâlin, ol zilâlin

Pîş-i nazarımdadır hayâli (Muallim Naci, 1303: 80).

Ovada yol alırken gördüklerinde bir hikmet bulunduğunu, bu hikmete de müşahede ile ulaştığını ifade eder. Yolunun üzerinde gönlü hoş edecek şehirler gördüğünü lakin buraların “latif” bir mekân olmadığını söyleyerek bir köye rast gelememekten yakınıdır. Şair köyü, şehre tercih eder. Bu durum ayrıca şairin pitoresk görüntülere ilgisini de ortaya koyar. Tabiat onun için “mevâki’-i latife”dir. Sonunda bir dağ eteğinde durur. Dağ eteğinden manzarayı izler. Şairin manzarada dikkat çektiği husus, dağların gölgesinin ovaya düşmesidir. Bakışı ön plana çıkaracak fiillerin kullanımı, güneş ve dağın birbirleri ile konumu, dağın gölgesinin zemine düşmesi şiirde perspektifi meydana getirir.

İsmail Safa, *Dağlara* başlıklı şiirinde manzarasındaki dağların görüntüsünü bir taraftan nesnel biçimde vermeye çalışırken diğer taraftan da görüntünün uyandırdığı duygulara

kapılır. Bazı mısralarda kelimelerle gölge ve derinliği kurarak perspektifi oluşturur. İlk olarak bulutun dağlara düşen gölgesinden bahsedilir:

Ebr-i 'ulvi manzarın düşmüş zilâli dağlara

Ardından dağların ardı ardına sıralandığı ifade edilir. Böylelikle yükseklik vurgusu yapılarak hem yatay hem de dikey olarak perspektif sağlanır:

Düş ber düş-ı teselsül, serapa i'tilâ

Gözlerim bakmakla doymaz böyle 'âli dağlara (İsmail Safa, 1308: 145-146).

İsmail Safa, *Sünûhât* adlı şiire tabiatın seyrinden aldığı keyfi ifade ederek başlar. Sema, derya ve tüm kâinat seyrine doyum olmayacak lezzetler verir. Çünkü bu görüntüler Allah'ın varlığının birer nişanesidir. Vahdet-i vücûd düşüncesinin hâkim olduğu şiirde şair, “Zîr ü bâlâ”ya bakınca Allah'ın büyüklüğünü, ulûhiyetini görür. Hem hoş manzaraları hem de Allah'ın yüceliğini müşahede ettiği için tabiatı seyretmeyi sever ve iki aydır bu manzaraya bakamamaktan şikâyet eder:

'Âzim oldumdu kûh u sahraya;

Mütehassir idim bu manzaraya

Geniş manzaraya karşı seyrin mekânı –tam olarak şiirde bu ifade edilmese de- bir dağın zirvesidir. Şair, manzara içerisinde yücelik ve enginlik hissiyatını oluşturacak görüntüleri seçer. Hüzünden soyutlanan deniz, dağ ve gurubun görüntüsü ruhuna ferahlık verir. Görmeyi öne çıkaran “bak” fiili ve “karşiki” sıfatı kullanılarak okura gerçeklik olgusu verilmeye çalışılır. Ardından dağlar tasvir edilir:

Bak! Ne dehşetli karşiki dağlar:

Hepsi yekdiğeriyle hem-sâye

Mütekârin şevâhıkı ebre;

Sanki heybet-fürûş dünyaya! (İsmail Safa, 1306: 9-10).

Yüksek Dağ başlıklı şiirde dağın geniş bir zaman içerisindeki görüntüsü tasvir edilmeye çalışılır. Özellikle ilk kıtada sunulan görüntüde perspektife yaklaşan kurguya rastlanmaktadır. Manzaranın odak noktası dağlardır. Dağın zirvesinin ufuklara yükselmesi şairin kaçış noktasına denk gelir. Dağın yüksekliğiyle birlikte gâh bulutların alçalarak, gâh deniz dalgalarının yükselerek dağ olan ilişkisi hareketli bir derinlik sağlar:

Ey cebel-i şâhik-i afâk-bîn

Alçalarak gâh bulutlar gelir,

Gâh deniz dalgaları yükselir

Yaz kış ider hâkine vaz '-ı cebîn (İsmail Safa, 1328a: 85).

Nigar Hanım *Temâşâ-yı Gurûb*'ta yüksek bir mekândan akşam vakti her yöne etraflıca bakar. Şairin manzarasını sakın ağaçlar, durgun deniz, bulutsuz gökyüzü kaplar. Tabiatın sakinliği ve huzur veren hâli, şaire kendi varlığını ve yalnızlığını sorgulattırır. Bu sorgulamanın yaptığı yer dağlardır:

Müstağrak-ı tefekkür iken ol cibâlde

Gördüm guruba yüz tutuyor şems-i pür ziyâ, (Nigâr, 1308: 56).

Dağlar hem seyrin, hem de tefekkürün mekânıdır. Şiirde gerek dağların kullanımı gerekse manzaranın görünümü romantik unsurlarla bezenmiştir. Vakit, ışığın canlılığını kaybetmeye başladığı akşam vaktidir. İnsansızlaştırılan bir mekân, tefekkür için en uygun manzaradır. Zaten şairi tefekküre iten şey manzaranın “müsterih” olmasıdır.

Mehmet Celal şiirlerinde, tabiatı deneyimlediğini göstermek, gerçekliği ve pitoreski yakalamak ve görüntüyü romantikleştirmek için manzaraya karşı mesafesini belirtecek kelimeleri sıklıkla kullanır. *Her Zaman Güzel* adlı şiirinde kullandığı işaret sıfatlarından sisle örtülmüş dağa uzak bir mevkide olduğu anlaşılır:

Doğdu güneş, şu karşıdaki sisli kûhsâr (Mehmet Celâl, 1311: 68).

Büyükada'da şiirinde ise şair, mazisinin Büyükada'da geçtiğini söyleyerek buranın kendisi için ayrıcalıklı bir yer olduğunu ifade eder ve burayı cennet şeklinde tasvir eder. Pencere kenarından ada manzarasını izlerken dağlara dikkat kesilir:

Yine şu karşıkı dağlar boyandı elvâna

Bütün şevâhıkı güyâ karîb-i hâverdir

Ne muhteşem, ne letafetli doğdu mihr-i cihân (Mehmet Celâl, 1312a: 17).

Tabiat, Celâl'in şiirinin odak noktasıdır. *Her Zaman Güzel*'de sevgilinin güzelliğini anlatırken bu güzelliğin parçalarını tabiatta bulur. Öyle ki tabiatı güzelliğin ve gerçekliğin anlatımı olarak görür. Misal sevgilinin güzelliğini anlatırken, hayal âlemlerinde dolaşmadığını belirtmek için birden gözünü manzaraya çevirir ve dağları tasvir eder. *Büyükada'da* başlıklı şiirde ise adanın geniş manzarası ve deniz, sema, güneş ve dağlardan oluşan pitoresk görüntüsü şairi cezbeder. Dağlar güneşin doğmasıyla birlikte rengârenk olur. Bu görüntüden yola çıkarak dağların zirvesini “karîb-i hâver” olarak tasvir eder. Şair özellikle bu şiirde pencereden dağları izlemesi münasebetiyle kurduğu iç-dış ilişkisi ve böylelikle dağa aldığı mesafeyle perspektifi yakalar.

Ali Ekrem, *Dağlara* başlıklı şiirde daha çok dağların vermiş olduğu hissi ön plana çıkartır. Bunun yanı sıra “bak, ahzar, nûr, leyl, hilâl, zılâl” gibi kelimeler kullanılarak dağların nesnel olarak algılanışı verilir. Renklerin dağlarla ilişkisi görselliği kurar. Fakat güneşin dağlara saçtığı ışıkla donuk yeşil rengin ortaya çıkması, Ay ışığının çekilmesiyle dağların görüntüsünün kayboluşuyla sığ bir perspektif oluşturulur:

İntişâr eyler donuk bir reng-i ahzar magribe,

Lem 'a lem 'a nûr saçdıkça cemâli dağlara;

...

Kabr-i leyle âh kim çok sürmeden girdi hilâl,

Parça parça düştü ol leylin zılâli dağlara. (Ali Ekrem, 1327: 23).

Kûhsâr'da dağın çeşitli vakitlerdeki görüntüsünü ve niteliklerini tasvir ederken sadece manzara olarak dağ ve bileşenleri ele alınır. Fakat bu manzaraların deneyimden ziyade sunî bir şekilde kurgulandığı görülür. Yapılan tasvirlerde sıfatlar yoğunluktadır. İlk kıtada “dil-rübâ” olarak nitelendirilen dağın yamaçlarının ağaçlarla dolu olduğu ve ilkbahar bulutunun bu yamaçların üzerinde gezindiği ifade edilir:

Bir kûh-ı dil-rübâ ki nişîb ü fîrâzına
Dolmuş vakâr-ı hüsn ile eşcâr sâye-dâr;
Gâhi gelip konar gülerək dûş-ı nâzîne
Ebr-i nevbahâr

Dağın tasvirinde derinlik unsuru olarak yükseklik ön plana çıkar. Ayrıca kullanılan “sâye-dâr, vakt-i seher, fer, necm-i şu’leriz, şu’le-ver, iltimâ, münclî, ziyâ, şems” gibi ışık ve gölgeyi ifade eden kelimelerle şiirin renksel zemini oluşturulur. Şairin geniş zamanlar içinde ele aldığı dağ imgesi tabiatın ham hâlinin görüntüsü pitoresktir. Bu yapılırken de dağ manzarası ile ilişkili -dalgalar, ağaçlar gibi- yine pitoresk tabiat elemanları tasvire dâhil edilir. Yapılan tasvirlerde insandan doğaya aktarımlar söz konusudur. Bir tablo edasıyla işlenen görüntü, nesnenin gerçekliğini duyguyla harmanlayarak verilir:

Bir kûh-ı münclî ki semâ-pâre-i ziyâ:
Eşcârı şemse karşı temevvüc-nümâ iken
Gelmiş hurûşa zan olunur –mest-i incilâ-

Bahr-i yâsemin. (Ali Ekrem, 1327: 300-301).

Ali Ekrem, *Kûhsâr*'da olduğu gibi *Ayasu Dağı* başlıklı şiirde de geniş zamanı kullanarak dağı tasvir eder ve bu görüntü şairi yeni hayallere sürükler. Şiirde, konu olarak ele alınan dağın özel isminin başlıkta kullanılması yeni bir husus olarak dikkat çekicidir. Şiirin üslubunda Servet-i Fünûn'un şiir estetiğini görmeye birlikte Ayasu Dağı'nın tasvirinde görmeye ait fiiller ve metaforlardan yararlanır. Tasvirlerin genelinde görüntülerden çeşitli anlamlar çıkarılmaya çalışılır. Bu anlamları imgeler takip eder.

Gökyüzünü, sonsuzluğa giden yol olarak gören şair için güya dağın zirvesi o heybetiyle hayal ettiği sonsuzluğa uzanmıştır. Dağın manzarası karşısında küçülmüşlük hissine kapılsa da duygu olarak sonsuzluğu yakalama çalışır. Uzandığı gökyüzünden yeryüzüne ilâhî eserleri izleyen dağ; sema ile yeryüzü, sonsuzluk ile varlık, yaratanla yaratılan arasında bir köprü vazifesi kurar. Dağın sonsuzlukla bağlantısını kurmak için gökyüzüne atıf yapılan tasvir ve metaforlarda ilâhîlik vurgusu yapılır:

*Yazılmış cebhe-i tâbânına bir âyet-i kübra,
Güneş başlar onunla kudret-i mevlâyı tahmîde,*

Güneşin batışıyla birlikte eteklerinden süzülüp çöllere uzanan dağın gölgesi yüce ve suskun bir hayal gibidir. Güneşin doğuşuyla birlikte dağın parlak cephesine bir “âyet-i kübra” yazılmıştır. Bu beyitte dağ imgesi üzerinden ulaşılmak istenen sonsuzluk hissini kaynağının Allah olduğu anlaşılır. “Âyet-i kübra”, Allah’ın varlığı, birliği ve kudretine işaret eder. İslâmî kaidelere göre canlı veya cansız her varlık bir âyettir. Çalışmamızın “İslamiyet’te Dağ” başlığında da belirttiğimiz üzere şekliyle yeryüzünün en büyük nesnelere biri olan dağlar bu âyetin parçasıdır. Yeryüzünde Allah’ın kudretinin sayısız göstergelerinden biri de yaşamın devamını sağlayan, ısı ve ışık kaynağı güneştir. Zamanın geceden gündüze evrilmesi, tabiatın canlanması gün ışığının yeryüzüne ulaşmasıyla olur. Ayasu Dağı’nın ardından yükselen güneş şairin muhayyilesinden şu şekilde ifade bulur:

*Ne zamân geçse pîş-i çeşmimden
Bu mu’allâ cebel bu burç-ı hayâl
Eziyor rûh-ı şâ’iriyetimi: (Ali Ekrem, 1327: 69-70).*

Bütün bu tasvirlerle, görüntünün kendinde meydana getirdiği coşkuya, hayallere rağmen şair Ayasu Dağı’nın görüntüsünü anlatma da muvaffak olamayacağını söyler. Her dağa bakışında hayallere kapılarak çocukluğuna geri döndüğünü belirtir⁶⁰.

⁶⁰ 2 Ağustos 1867 tarihinde dünyaya gelen Ali Ekrem, 19 Temmuz 1877’den, Ekim 1884’e kadar babası Namık Kemal’in memuriyeti dolayısıyla Midilli’de kalmıştır (Parlatır, 1987: 4).

Tulu'-ı Zühre başlıklı şiirde, Zühre yıldızının doğuşunu anlatan şairin manzarasındaki tabiat elemanlarından biri de dağdır. Kullanılan “tâ uzakta, şu, karşıki” gibi mesafe bildiren kelimeler şairin manzaraya karşı konumunu verirken aynı zamanda perspektifi de oluşturur:

Kamer şu karşıki dağdan henüz gurûb etmiş,

Manzarasından dağın ardından ayın battığını gören şair için dağ görüntü kısıtlayıcı bir tabiat elemanıdır. Ardından gecenin semasında küçük ışıklar görür ve bu ışıklar ateş böceği gibi gözünün önünden geçer. Uzakta uçuşan bu görüntüleri takip eden şair bunların bir dağa indiğini ve buradan yayıldığını sonra kaybolduğunu ifade eder. Dağlar gecenin bu anını omuzlarına yüklenmiş ve uyanmış hüzünlü çehreyi denize aksettirir:

Bu leyl-i pâreyi mahmul-ı düş eden dağlar

Gunûde çehre-i mağmum bahre 'âkistir; (Ali Ekrem, 1327: 151-152).

Şairin manzarasına sema, dağlar ve ardından deniz gelir. Yeryüzünden gökyüzüne çıkan seyir mevcuttur. Bu seyrin kilit görüntülerinden biri dağlardır. İlk başta kamerin arkasına saklanana dağlar, ikinci bentte yıldızları denize aksettiren işleve sahiptir. Şiirde dağlar yeryüzü ile sema arasındaki görüntü bağlamını kuran bir imgedir.

Vapur başlıklı şiirinde her ne kadar dağlar bir dekor olarak karşımıza çıksa da vapurun gelişi sırasındaki uzaktaki dağ görüntüsü atlanmaz. Dağların uzaktaki konumu ve vapurun hareketi titizlikle tasvir edilir. Uzaktan gelen vapurun ilerleyişi dolayısıyla görüntünün derece derece büyümesi ve dağların uzak mesafe içindeki görüntüsü, arkadan öne doğru sıralanan şekiller perspektifi meydana getirir:

Göründü karşıki sahilde bir vapur...

Dağlar kaçıyor reh-güzerinden,

Uçmakta bulutlar üzerinden;

Bir ebr-i ziya-pervere benzer (Ali Ekrem, 1327: 122).

Ruz-ı Temmuz şiirinde de dağlar geniş bir tabiatın parçasıdır. Sabahın hüznünlü çehresi olarak ince bir sisin çökmesiyle manzaranın bulanıklaşması dağları silikleştirir:

*Sabahın çehre-i mağmumu sâkin: Sath-ı âfâka
Çöker bir ince sis, dağlar kalır bir gölge halinde
Sema berrâk ve tâbân, havza-i bahre pür-eninde,
Müselsil lâciverd izler düşer, pehnâ-yı a'mâka* (Ali Ekrem, 1327: 80).

Sema ve yer görüntü itibariyle birbirinden ayrılır. Şairin ufuk çizgisinin sisli, semanın berrak, dağın gölgeli oluşunun yanı sıra “müselsil laciverd izler” manzaranın renk bileşenini göz önüne getirir. Ufuk, dağlar ve sema derinliği sağlar. Bir tablo izleme hissi uyandıran bu mısralarda diğer örneklerde olduğu gibi perspektiften bahsedebiliriz.

Ali Ekrem, manzaraya ve tasvire önem verir. Şairin “Dağ” başlıklı yazısından ve şiirlerinden hareketle dağ imgesini en çok kullanan ve -her ne kadar acemilikleri olsa da- Batılı manzara şiir kurgusuna en çok yaklaştıran isimlerin başında zikredebiliriz. Ali Ekrem’in bu başarısının altında yatan unsur özellikle ayrıntılara verdiği önem ve tabiatı deneyimledikten sonra tasvire başlama düşüncesidir:

“Mesela Göksu deresini tasvir etmek lazım gelse onun yalnız letafetinden, kendinizde hâsıl eylediği tesirden bahsedivermek kâfi midir? Dereye pek çok dolaşmış olmalı; etrafındaki ağaçları, çalıkları, onlardan suyun kar'ına süzülen açık koyulu, siyah yeşil gölgeleri; o gölgelerin arasına gâh ü bî-gâh düşen sâye-pâre-i sehâbî; rüzgâr estikçe sath-ı mâdde hâsıl olan hafif hafif temevvücâtı; sandalların, kayıkların etrafındaki parıltılı izleri; dereye bucak bucak saklanan elvân-ı sevdâviyeyi... Hülâsa güzelliklerin hepsini ayrı ayrı, birer birer, ince ince görmeli de ne yazılacaksa sonra yazmalı. Tasvir bu şart ile tamam olur.” (Özaydın, 2012: 21).

Dağ imgesi üzerinden Türk şairlerinin manzara ile ilgili ilişkisini sorgularsak en büyük eksiklik belki de tabiata açılmadan, onu deneyimlemeden, esinlenme yoluyla yahut

resim, tablo ve heykel üzerinden yazılan şiiirlerdir (Özgül, 1997: 29). Ali Ekrem bunu kırma adına yapılacak tasvirlerde manzarayı içselleştirmeyi teklif eder.

Hüseyin Suat'ın iki âşığının diyalogu şeklinde kurgulanan *Zehirli Çiçek* başlıklı şiiirinde, âşık gitmeye çalışan sevgilisinin önünü keser ve birlikte pencerenin önüne otururlar. Pencereden dışarıyı gösteren âşık, içinde dağların da olduğu tabiat manzarasını tasvire başlar:

Şu yanda bir yeşil engin: o bir çayır, orman;

Bu yanda bir kocaman dağ sehâb içinde nihân. (Hüseyin Suat, 1326: 76).

Bu başlık altında ele aldığımız şiiirlerde dağ imgesi, görselliği ve bu görselliğin hayallere yansımaya biçimi ile karşımıza çıkar. Geleneğin tabiat ile münasebetinin hakikat düşüncesi etrafında cereyan etmesi bu düsturla yetişen modern Türk şiiirin öncülerinin tabiata yaklaşım tarzını etkilemiştir. Görüntüyü idealize eden yaklaşımdan, gerçekliğe ardından da o gerçeklik üzerinden hayallere uzanma farklı bir deneyim ve bakış açısı gerektirir. Dolayısıyla Türk düşünce ve şiiir geleneği ile modern düşüncenin nesneye yaklaşım tarzı “bakmak ile görmek” arasındaki fark gibidir. Bakmak, geleneği; görmek, moderni temsil eder. Her ikisinin nesne de aradıkları öz farklıdır. Görmek, nesnenin derinliğinin bilinçsel keşfi olarak ona nüfuz etme; nesneyi sorgulama ve rasyonalize etme eylemidir. Daha önce geleneğin etkisiyle nesneye sadece “bakan” şair, “görme”ye geçtikten sonra nesnenin gerçekliği yani niteliği ve derinliği karşısında tereddüt ve ürpertiler yaşar.

Gözü tabiat üzerinden keşfetmeye başlayan Türk şairleri özne-nesne ilişkisini inşa etmede ve yeni tarzda imgeler kurmada acemilikler yaşar. Öncelikle modern edebiyatın Batı felsefesinden ayrı tutulamayacağını belirtmemiz gerekir. Bu acemiliğin kaynağı da yukarıda ifade ettiğimiz gibi iki kültürün derinliklerdeki ayrılıkları nedeniyle yaşanan doku uyumsuzluğudur. Ne demek istediğimizi dağ imgesi üzerinden biraz daha açalım. Bu noktada modern şiiiri oluşturan formların yanı sıra zihnin görüntüye yaklaşma, imge kurma biçimini de ekleyelim ve buna “bakış tarzı” diyelim. Bakış tarzı, her ne kadar öznel olsa da çeşitli yönlendirmeler sonucu ortaya çıkar. Batı, düşünsel restorasyonunu

gerçekleştirdikten sonra her alanda olguları öne çıkararak yaklaşım tarzını benimsedi ve doğal olarak moderniteyi ortaya çıkardı. Gerek toplumsal organizasyonunu gerekse estetik kuramlarını bunun üzerine inşa etti. Batıdan ilham alarak kendi dönüşümünü suni bir zeminde moderniteyi satın alarak gerçekleştirmek isteyen toplumlar gelenekle modern arasında sıkışıp kaldı. Osmanlı özelinde bu ikircikli durumu her alanda olduğu gibi sanatta da görmek mümkündür. Modern şiiri kurmada Batılı ekollerin benimsenmesine rağmen tabiata yaklaşım tarzında hala kökleri koparılmayan geleneğin izleri görülür. Misal, dağ konu alan şiirlerde imajlar, kelimeler hatta başlıklar bile büyük benzerlikler taşır. “İlâhî Yüce Olarak Dağ” alt başlığında da belirttiğimiz gibi dağ yüce olarak gören romantikler Tanrı’dan bağımsız ruhun sonsuzluk duygusuna erişme vasıtası olarak kavramışlardır. İncelediğimiz dönem içerisinde eser veren Türk şairlere baktığımız zaman aynı ekolden beslenmelerine rağmen dağ imgesi etrafında kavradıkları sonsuzluk duygusu farklıdır. Şair, gerçeklik olarak dağa yaklaştığında kendinde hâsıl olan duyguları anlatmanın karmaşasını yaşar. Geleneğe dönerek bu karmaşayı dağa rahmanî vasıflar yükleyerek çözer. Yani dağın yüceliği Allah’ın kudretinin göstergesi olarak algılanır. Belirtmeye çalıştığımız şey gören öznenin, görünen nesneye “bakış tarzı” formu değişse de hâlâ köklerini gelenekten almaya devam etmesidir.

Bu başlık altında ele aldığımız dağ imgesini genel hatlarıyla toparlayacak olursak dağlar ya manzaranın kendisidir ya da manzaranın müşahedesinde merkez mekândır. Dağlar bir nevi merkez-çevre ilişkisini de kurar. Manzara içerisinde temsil değeri ve tabiat elemanları arasında bir kesit olarak dağların odak nokta olması aynı zamanda derinliğin, bilincin öne çıkarılarak seçiciliğin ve gerçekliğin keşfidir. Romantik duyarlılığın etkisindeki şiirlerde bu gerçeklik öznenin muhayyilesinde farklı yanılsamalara kendini bırakarak hayallere açılan kapı niteliği taşır. Görüntünün gerçekliği ,görme ile ilgili kelimeler ve işaret sıfatlarını kullanımıyla verilmeye çalışılması beraberinde perspektifsel bakışı gerektirir. Fakat bu şiirlerde perspektifin kullanımı zayıftır. Dağların asimetrik oluşu, yüksekliği ve diğer görüntülerden farklılık arz etmesi pitoresk görüntü olarak algılanmasının önünü açar.

3.3.4. Milliyetçi Bir İmge Olarak Dağ

Fransız İhtilali ile başladığı kabul edilen siyasî milletçilik dalgası on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasını her alanda etkileyen bir gelişmedir. Fakat modern bir kavram olarak lanse edilen “milliyetçilik” fikrinin daha sonra politikaya eklenmesinin önünü toplumsal bağlamda yaptığı çalışmalarla açan isim Johann Gottfried Herder’dir⁶¹ (Smith, 2013: 15). Herder’in romantizmle bezenmiş kültür, tarih ve dil bağlamındaki “millilik” görüşleri Almanya dışına taşarak modern milliyetçilik düşüncesinin temelini atmıştır (Sevim, 2008: 14). Bu noktadan hareketle romantizm ile milliyetçilik düşüncesinin sıkı bir bağa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlantıyı romantik milliyetçiliğin başlangıç noktası olarak Herder’in düşüncelerini özetleyip Türk şiirinde bu bağlamda kullanılan dağ imgesinin yapısı çözümlenmeye çalışacağız.

Herder’in Alman ruhunu canlandırmak için sahneye çıktığı dönemde Prusya, girdiği savaşlar sonucu siyasi birliği ve ekonomisi çökmüş bir halde bulunuyordu. Prusya’ya oluşturan Almanların belki de tek ortak varlığı dildi. Çöküş psikolojisinden çıkmak ve Alman birliğini yeniden kurma adına sahneye çıkan Herder, işe ilk olarak toplumun ortak varlığı olan Alman dilini canlandırma girişimiyle başladı. Dil birliğinin sağlanması ortak kültürün, tarihin ve milli bilincin tekrar inşa edilmesi anlamına geliyordu. Burada ırkî ayırmadan ziyade aynı dili konuşan ve aynı kültürü paylaşan topluluğa “halk” ismini veriyor, en alt tabakadan en üst tabakaya kadar herkesi “halk” kavramı içerisinde milletin bütünü olarak ele alıyordu (Sevim, 2008: 369-375).

Herder millet bilinci geliştirme çabalarını teoriden pratik alana kaydırarak “halk arasında söylenen şarkı” anlamında epik ve lirik alt yapısı olan “halk şarkısı (Volkslied)” kavramını ortaya atar ve 1778-1779 yıllarında derlediği *Halk Şarkıları* adlı eseri çıkarır. Bu şarkıların özelliği Almanlar arasında eski dönemlerden beri söylenen sözlü kültür eserleri olmasıdır. İlk aşaması derleme olan bu düşüncenin ikinci aşaması ise milli ruhun vücut bulduğu şarkıların içselleştirilmesi ve bu minvalde şiirler

⁶¹ Rüdiger Safranski Alman romantizminin başlangıcını Herder’in 1769 yılında Fransa’ya yaptığı seyahatle başlatır. Herder’in “halk ruh” düşüncesinin bu seyahat sırasında da var olduğunu söyler (Safranski, 2013 :9).İsaiah Berlin de “romantikliğin gerçek babaları” olarak Herder ve Kant’ı görür (Berlin, 2004:78).

yazılmasıdır (Sevim, 2008: 268). Amaç ise hem kültürü besleyen imgelerin yaygınlaşması hem de bu imgeleri kullanan aydınları halka yaklaştırmaktır.

Herder, halk kültürünün özüne, milletin bakir düşünce ve his dünyasına temas etmek isteği doğrultusunda halk edebiyatı kavramı oluşturulur:

“Halk edebiyatı kavramı ise Coşkunluk Devrinde ortaya çıkan ve özellikle de Romantik Devirde geliştirilen ve yaygınlaşan ‘şiir üreten halk ruhu’ düşüncesine dayanır. Bunun örneklerine halk arasında anonim bir şekilde yayılan ve bu yüzden halka ait oldukları düşünülen halk baladlarında, destanlarında, şarkılarında, masallarında rastlanır.” (Sevim, 2008: 279).

Böylelikle birleştirici bir ülkü olarak halk ve özellikle halkın edebî ürünleri milliyetçi anlam kazanarak milli duyguyu kurma görevi üstlenir. Edebiyata bu payeyi vermesindeki sebebi milletlerin kendine ait dinî, anevî ve kimliklerinin karakteristik özelliklerini ortaya koyabilecek kavramları “şiirsel bir dille, şiirsel kılıflarla ve şiirsel bir ritimle ortaya çık[armaları]” olarak açıklayan Herder, şiirselliğin de mitolojik kökenli olduğunu ifade eder (Herder’den aktaran Safranski 2013: 25). Yani burada bahsedilen şey, her toplumun kendine özgü iç dünyasının olduğu ve onu en iyi yine aynı toplumdan bireylerin anlayabileceğidir. Bu iç dünyayı oluşturan kaynak ise şiirsel imgelerdir. Dışarıya karşı kapalı olan imgeler toplum içerisinde sarıhtır. Bu romantik düşüncenin edebî yönünü Berlin ise şu şekilde açıklar: “ (...) nesnelere onları yapanların amaçları gözönüne alınmadan anlatılamaz. Bir sanat yapıtının değeri, hitap ettiği belirli kişiler topluluğu, konuşan kişinin güdüsü, kendilerine seslenenler üstündeki etkisi ve onun konuşanla konuşulanlar arasında kendiliğinden yarattığı bağıntı terimleriyle çözümlenmek durumundadır.” (Berlin, 2004: 83). Dolayısıyla her milletin kendine ait özgünlüğü; bu özgünlüğü meydana getirdikleri bir de dil vardır.

Aynı duygu ve ülküyü taşıyan bireylere kimlik bilinci kazandırmak ve buradan yola çıkarak milli değerlere dayalı siyasî birlik kurma isteğinin öncüsü olan romantikler, bu çerçevede imge kurmak için toplumun geçmişte yaşadığı görkemli devirlere, hatta mitik

dönemlere kadar giderler. Dil ise bu imgelerle uyumlu olacak şekilde halkın edebî mahsullerinin formunda kurgulanır. Böylelikle kolektif ruhun yakalanması amaçlanır.

Romantizmden doğan milliyetçilik artık modern toplumların ideolojisi olmaya başlar. Özellikle milliyetçiliğin tarihsellik boyutu öyle bir hâl alır ki devlet ideolojisi olmasını bir kenara koyarak bireyler bile “çağlara inen köklere sahip olduklarını ve ülkenin tarihsel kültüründe her zaman sağlam kökler salmış olduklarını ileri sürüyorlardı.” (Hauser, 1984: 156). Zaten böyle geniş yayılım alanı bulan düşüncenin Osmanlı’yı etkilememesi düşünülemezdi. Her ne kadar bu dönemde halk şiirlerinin derlenmesi mevzu bahis değilse de yeni Türk şiirine açılan yeni sayfada romantik milliyetçiliğin etkisi özellikle halk edebiyatı üslubunun inşa edilmesiyle başlanır. Romantik duyarlılıkla geçmişe gitmenin temel sebeplerinden biri de tarihselliğin taşıdığı kültürel imgeleri bugüne taşıyarak imgelerin yeniden üretimiyle geçmişi bugünde yaşama isteğidir. Kendi çağından huzursuz olan romantik, geleceği müphem görüp geçmişteki anların hazzını arar. Halk şiirinin formu ve geçmişten aldığı imgeleri kullanan şair bağlı olduğu grubu, köke dayalı ortak değerler sisteminde buluşturmayı, hem kendini hem de mensubu olduğu toplumu yücelterek tarih sahnesi içerisinde varlığını tanımlama ve kanıtlama, meşruiyetini kazanma yoluna gider.

19. yüzyılla birlikte Osmanlı’nın toprak kaybetmesiyle su yüzüne çıkan kötü gidişat, sisteme yönelik sorgulamayı da beraberinde getirir. Askerî alanda yapılan reformlar kısa süreli başarılar getirse de Osmanlı’nın derdine çare olmaz. Yeni çıkış yolları aranır. Bu minvalde atılan en büyük adımlardan biri olan Tanzimat Fermanı sosyal hayatı düzenleyen maddeler içerir. Osmanlı aydınında uyanış hissi yaratan bu reform süreci, devletin kurtuluş reçetesi için gündeme gelecek fikirlere zemin hazırlar. Yüzyıllardır ümmet üst kimliği ile kendini ve diğer toplumları kategorize eden anlayıştan “millilik” evresine geçişin hazırlıkları yapılır. Kültürel kimliğin inşası için romantik milliyetçiliğin ortak dil ve geçmiş anlayışı benimsenerek edebiyat araçsallaştırılır.

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında milliyetçiliğin ortaya çıkışı dilin sadeleşmesi ve vatan kavramının işlenmesiyle vuku bulur⁶². Şinasi eserlerinde sade bir dil kullanır ayrıca atasözlerini derler. Namık Kemal, yazılarıyla dilin sadeleşmesi mevzuuna dikkatleri çekmek ister. İlk olarak Osmanlı milliyetçiliği görüşünü benimseyen Namık Kemal, *Vatan Yahut Silistre*'de Osmanlı topraklarını korumak adına dünyevî her şeyi ardında bırakarak savaşa Arnavut asıllı İslam Bey'in hikâyesini anlatır. Hürriyet Kasidesi'nde şu mısraları yazar:

Vücutun kim hamir-i mâyesi hâk-i vatandandır

Ne gam râh-ı vatandan hâk olursa cevr ü mihnetten

...

Biz ol nesl-i kerîm-i dûde-i Osmâniyânuz kim

Muhammerdir serâpâ mâyemiz hûn-ı hamiyetten

Biz ol âl-i himem erbâb-ı cidd ü içtihadız kim

Cihângirâne bir devlet çıkardık bir aşiretten (Göçgün, 1999: 7-8).

İnsanı insan yapan temel unsurun vatan toprağı olduğu ve onun için verilecek mücadelede kendini vatanın parçası hissedenlerin bedenlerini seve seve ortaya koyacağını söyler. Vatan kavramı ön plana çıkarılarak en yüksek değerin, birliğı oluşturan temel unsurun toprak olduğu ifade edilir. Ardından Osmanlı'nın şanlı geçmişine değinilir. Hilâl-i Osmânî başlıklı şiirde de zaferlerle dolu geçmişe vurgu yapılır:

Eyvâh ki vatan mezâra gitti.

Zannetme ki bir kenâre gitti!

Târih ile iftihâre gitti. (Göçgün, 1999: 405).

Geçmişle övünmek, şu andaki varlığın temelini geçmişte aramak şüphesiz romantik bir duyustur. David Kushner de romantizm, milliyetçilik ve geçmiş bağlamını şu şekilde

⁶² M. Fuad Köprülü, "millî lisan ve edebiyat cereyanının" öncüleri olarak Mahremî ve Edirneli Nazmi'nin isimlerini zikreder (Köprülü, 2004c). Çok uzun sürmeyen bu kıvılcımın kurumsallaşması ve devamlılığı Tanzimat Dönemi ile başlar.

ifade eder: “(...) romantizm etkisinde kalan milliyetçilik, bir milletin varlığını devam ettirebilmesinde önemli bir yeri olan geçmiş zaferlerin hatıralarına dönmek istiyordu. (...) Bir milletin belli sınırları içerisinde aynı dili konuşan ve aynı kültürü paylaşan insanlardan meydana geldiğini kabul ediyordu.” (Kushner, 1998: 15-16). Herder-vâri milliyetçilik düşüncesini Namık Kemal’de göremeyiz. Herder’in “Halk” kavramıyla, Namık Kemal’in “Halk” kavramı birbirinden farklılıklar arz eder. Namık Kemal için halk; bilgilendirilmesi, vatan bilincinin aşılması gereken bir topluluktur. Teoride kalan dilde sadeleşme girişiminin temel sebebi de her kesim tarafından kolayca anlaşılmayı istemesidir. Diğer taraftan “edebiyat-ı sahîha”yı önceleyen Namık Kemal - halk söylencelerinde bulunan- mitoloji, efsane gibi gerçeklikle bağlantısı olmayan kullanımlara pek sıcak bakmaz (Öztürkmen, 2006: 23).

Aslında Herder’in halk edebiyatına dayandırdığı milliyetçilik söylemlerinin Osmanlı aydınlarına direkt ulaşım ulaşmadığı muallaktır. Osmanlı aydınları Herder’e direkt temas etmemiş olsalar bile 1860’larda Batı’da dolaşımda olan bu düşüncenin dolaylı olarak gelebileceği muhtemeldir. Bu noktada Herder’in düşüncesine yaklaşan isim 1868 yılında yazdığı “Şiir ve İnşa” makalesiyle Ziya Paşa’dır. Tanpınar bu makaleyi “(...) saf Türkçe cereyanının en büyük yol açıcı[sı]” olarak değerlendirir (Tanpınar, 2003: 336). Ziya Paşa bu yazısında “Osmanlı şiiri acaba nedir?” sorusu sorar ve üzerine yoğunlaşır. Osmanlı şairlerinin İran ve Arap taklitçiliğiyle karışık bir şiir dünyası vücuda getirdiklerini belirtir. Bu taklit sadece şiirin üslubunda değil genel fikir ve hayal ikliminde de kendini göstermektedir. “Mensûb olduğumuz milletin bir lisânı ve şiiri var mıdır ve bunu ıslah kabil midir, asla burasını mülâhaza etmemişlerdir.” diyerek milli bir edebiyatın ve dilin izini sürme isteğinde olduğu izlenimi veren Ziya Paşa, divan şiirine eleştirilerinden sonra bu millete ait bir edebiyatın olduğunu ve bunun da “(...) taşra ahalileri ile İstanbul ahalisinin avâmı beyninde hâlâ dur[duğunu]” söyler. Bu mahsuller “avam şarkıları”, “deyiş”, “üçleme” ve “kayabaşı”dır. Osmanlı’nın yükseliş döneminde rağbet gösterilmeyen bu türlere gereken ihtimam verildiğinde nice şairlerin yetişeceğinden bahseder. Yazının son cümlesi ise “Bu fenalığı def için tabiata ittiba’ etmeli.” şeklindedir (Ziya Paşa, 1993: 45-49).

Ziya Paşa, milli duyarlılığı ön plana alıp millete yabancı üslubun, his ve fikir dünyasından kurtulmayı ve dili sadeleştirerek kültürün özüne ait nazım türlerine ve duygu dünyasına dönmeyi teklif eder. Aslında bu teklifin altında yatan başat neden klasik edebiyat karşıtlığıdır. Fuad Köprülü de, Ziya Paşa'nın yazısını: "Bu fikirleri ortaya atan Ziya Paşanın biraz Rousseau'dan, biraz Fransız Romantizminden mülhem olduğu ve bilhassa, her şeyden çok, eski klasik edebiyat tarafını tutanlara hücum etmek istediği pek açıktır." şeklinde değerlendirir (Köprülü, 2004c: 272). Ziya Paşa'daki romantik etki, klasik edebiyatın eleştirisi yaparak onun yerine halk şiirlerini koymayı teklif etmesi ve bunu gerçekleştirmenin yolunun ise tabiatan geçtiğini vurgulamasıdır. "Halk Şiirinde Tabiat" alt başlığında da belirttiğimiz üzere halk şairi, tabiatı daha gerçekçi ve seküler düzlemde ele alır. Bu tabiat içerisinde hafıza mekânlarını, geçmişin izlerini, mitik tasavvurları barındıran bir nevi kültürle harmanlanmış bir tabiattır. Diğer taraftan ise divan şiirinin zihinselliğine karşı gerçekliğin temsilidir. Herder'den farklı olarak Ziya Paşa burada milli bilinç oluşturma gayretiyle edebiyatı araçsallaştırmaz. Ziya Paşa'nın önceliği yeni Türk şiirine kaynaklık edecek, divan şiirine karşı oluşturulacak şiirin temellerini atma isteğidir. Fakat bu yoldan çabucak vazgeçerek *Harabat Mukaddimesi*'ni yazar. Her ne olursa olsun öncülük ettiği düşünce bakımından Ziya Paşa'nın bu yazısının önemli olduğu kanaatindeyiz.

Toplum, istikbalinin tehlikeye düştüğü zamanlarda geçmişin hafızasına sarılır. Yeni Türk şiirinin teşekkül etmeye başladığı dönem Osmanlı'nın yaşadığı askerî, siyasî, sosyal ve iktisadî darboğazdan sıyrılmaya yönelik fikirlerin filizlendiği sürece tekabül eder. Yenileşme hareketinin kollarından biri olan millilik kavramı etrafında, kavramın tanıtılması, tartışılması ve benimsenmesi için yazılı ürünler verilir. İşte edebî dili sadeleştirmedeki hedef hem fikirlerin hızla her kesime yayılmasını sağlamak hem de milliliğin temelini atacak aksiyonları oluşturmaktır. Halk edebiyatının üslûb ve imgeselliği, estetik ölçütünden ziyade işlevselliği bakımından yeni şiirin takip edeceği formlardan birini oluşturur. Tanzimat nesillerince fikri temeli oluşturulan fakat pratikte zayıf kalan bu atılım Mehmet Emin ile geniş bir yayılım alanı bulacaktır. Dağlar, bu form içerisinde kullanılan imgelerden biridir. Türk toplumu göçebe bir kavim olduğu için geçmişte yaşadığı mekân genel itibariyle kırsaldır. Dolayısıyla kırsala ait her şey bir hatırlama mekânıdır (Assmann, 2001: 42).

Muallim Naci'nin *Köylü Kızların Şarkısı* başlıklı şiirini içerik ve üslup açısından yeni şiirin numuneleri arasında gösteren Mehmet Kaplan, bu yeniliğin sebebinin ise şiirin halk diline yaklaşması; süslü kelimelerden, ağır tamlamalardan kaçınılması olarak görür (Kaplan, 2009b: 95). Şiirin sade üslubu, kelimelerinin düzenlenişi ve lirik ifadeleri sanki anonim bir halk edebiyatı ürünüymiş gibi karşımızda durur. Bu üslup içerisinde dağ, doğadan insana aktarmanın unsurudur:

*Tepeden nasıl iniyor bakın
Şu kızın nişanlısı şanlıdır
Yaradan nazardan esirgesin
Koca dağ gibi delikanlıdır
...
Ne darıldın Ahmet'in oynası
Darılır mı adama kardaşı
Sana benziyor şu dağın başı
Ne zaman bakılsa dumanlıdır* (Kaplan, 2009b: 93-94).

Halk şiirinde dağlar genellikle benzetilen olarak kullanılır. İlk dörtlükte delikanlının heybeti dağa, diğer dörtlükte ise delikanlının nişanlısının hüznü dumanlı dağa benzetilir. “Halk Şiirinde Dağ” başlığında belirttiğimiz gibi dağlar Türk kültüründe önemli bir metafordur ve birçok anlamı içinde barındırır. Şiirde dağ, görüntüsünün verdiği ilhamla kuvvet ve hüznün yansıtıcısı olarak kullanılır.

Nabizade Nazım'ın *Yolcu Köylü* başlıklı şiiri dağlara seslenme ile başlar:

*Yüce dağlar, yüce dağlar!
Karşınızda garîb ağlar
Gözüm yaşı durmaz çağlar
Gönül hatırladı yâri* (Nabizade Nazım, 1303: 9).

Halk edebiyatı üslubunu yakalamaya çalışan şair, dağlar karşısında acziyet hissi duyar. Fakat bu his onu dağlarla konuşmaktan alı koymaz. Çünkü tabiatta gördüğü her şey şaire sevdiğini hatırlatır. Dağ hem bir engel hem de dertleşilecek canlı bir varlıktır. Dağın aynı imgesel yönünü Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Başlıksız* şiirinde de görürüz. Şiir form bakımından tam olarak halk şiiri özellikleri taşımasa bile dildeki sadelik ve nakaratta kullanılan "Seni söyler bana dağlar dereler" mısraı halk şiirinin imgeselliğini taşır:

Sen bu yerden gideli ey saçı zer

Seni söyler bana dağlar dereler!

Gayret-i âhım ile bâd inler

Seni söyler bana dağlar dereler!

...

Firkatinde tek ü tenhâ gezerek

Ararım şeklini ey nazlı çiçek

Kırlara düşmeme bâ'is bu demek

Seni söyler bana dağlar dereler (Recaizâde M. Ekrem, 1997: 359).

Şiirde sevgilinin gidişinin ardında yaşanan hüznün vardır. Şair, kayıp nesnesi olan sevdiğinden bir nişane bulabilmek için tabiata açılır. Tabiatta görülen her nesne sevgiliden izler taşır. Nakaratta tekrarlanan dağlar dereler tabiatın genelini ifade etmek için metafor olarak kullanılır.

Mehmet Emin'in şiir dilinde ve temlerindeki güçlü millilik vurgusu ve bu tavrını ısrarla sürdürmesi onu Türkçülük akımının edebî sahadaki önemli temsilcilerinden biri hâline getirir. Aruzun ve ağıdalı söyleyişin hâkimiyetini ilan ettiği dönemde ortaya çıkıp dilde sadeleşmeye gitmesi ve üslubunu bu forma göre düzenleyerek milli ve sosyal temleri işlemesi -her ne kadar estetik olarak çok şey vaat etmese de- döneminde takdirle karşılanmasına sebep olur. Bu çerçevede yazılan *Köyde Fırtına* başlıklı şiirde mekân kırsaldır ve kopan fırtınanın köye ve insanlara verdiği zarar anlatılır:

Kara bulut gökyüzünü her taraftan alıyor;

*Dumanlı dağ başlarına iniyor,
Bütün kuşlar yuvalara siniyor;
Kırlar ıssız kalıyor.*

Halk şiirindeki dağ imgesinin bir diğer kullanım şekli ise şairin yaşadığı çevrenin bir sembolü olmasıdır. Dağlar doğal bir yer belirteci ve yaşanan yerin tanımlayıcısıdır. Şiirde, Türk milletinin olağan yaşam mekânı olan kırsaldaki gündelik hayatın bir parçası konu edinilir. Yaşam alanında tabiat ile verilen çetin mücadele ve fırtınanın şiddetini göstermek için bu çevrenin bir parçası olarak dağlar tasvir edilir. Yüce olarak görülen dumanlı dağlardan süzülerek gelen bulutlar fırtınanın başlangıcını oluşturur. Fırtına köye ilerledikten sonra köylülerin haykırışı yine dağlara yansır:

*Evler, köyler zangır zangır sarsılıyor duruyor;
Köylülerin haykırışı dağa taşır uruyor;
Bir gürültü, bir kıyamet, âh, yine mi viranlık?
...
Coşkun seller yüce dağlar başları
Üzerinde koca koca taşları
Yuvarlayıp derelere yığıyor. (Mehmet Emin, 1989: 307).*

Güzellik ve İyilik Karşısında başlıklı şiirinde şair insanları huzura, mutluluğa kavuşturacak olan şeyin peşine düşer. Bu umut ışığı güzellik ve iyiliktir:

*Parlak güneş ilk ışığın mavi göle serperken,
Yavaş yavaş ikimiz,
Yüce dağlar başlarına çıkalım;
Ormanlara, ovalara bakalım;
Ey güzellik, ey dağların, güneşlerin şiiri!
Senin için dolaşırım, tepeleri, belleri.
İsterim ki bana herşey yol versin;
Seni her yer gizlemeyip göstereyim. (Mehmet Emin, 1989: 35-36).*

Güzelliğin ve iyiliğin numunelerini tabiatta arayan şair, dağların zirvesinden tabiatın geniş manzarasını izleyerek ilham almak ister. Dağ başı bir nevi tefekkür mekânıdır. Dağların ve güneşin güzelliğin metaforu olarak kullanılmasındaki sebep görüntüleri dolayısıyla aranılan güzelliğin somut temsilleri olmasıdır. Şiirdeki duygunun temelini toplumsal hava oluşturur. Zor durumda kalmış ve ümitsizlik içerisine düşmüş toplum için bir çıkış yolu aranmaktadır. Dağlar şiirde toplumsal hatta belleksel mekân özelliği gösterir. Şair, fikirlerini sunarken kültürün kabul ettiği ve hafızasında yer etmiş imgeleri kullanmayı seçer.

Tırhala Kal'ası'na Bayrak Diktikten Sonra başlıklı şiir 1897 yılında Türk-Yunan savaşının hemen ardından Yunan ordusunun bozguna uğratılarak Tırhala'nın geri alınması üzerine yazılmıştır. O tarihlerde zor günler yaşayan, kaybedilen savaşlar ve politikadaki çaresizlikler sebebiyle önüne geçilemez bir huzursuzluğa ve umutsuzluğa gark olan toplum, kazanılan bu savaş ile umutlarını tazeler. Şair, bu olaydan hareketle Tırhala Kalesi simgesi üzerinden kalenin alınışı sırasında cengâver askerlerin verdiği mücadeleyi epik bir tarzda anlatarak millilik paydasını oluşturup umutsuzluk ibarelerini silerek milleti yeniden ayağa kaldıracak coşkuyu aşılamağa ister. Dağlar epik anlatıma uygun olarak ebedi duruşu ve hafızasıyla mekâna ve zamana tanıklık eden imgedir:

Şu dağlarda, şu bellerde geçmişlerle yarıştık.

Yaylum ateş eyleyerek düşmanlarla çarpıştık.

Kanlar saçtık; yara aldık; devlet için çalıştık.

Koç yiğitler! Yiğit kimdir? Korkak kimdir, seçelim! (Mehmet Emin, 1989: 26).

Âh Analık Yahud Zeyneb'in Duâsı başlıklı şiir kocası vatan müdafaasında şehit olan Zeynep'in kendi ve çocuğunun hayat mücadelesini işler. Sade üslup ve sosyal bir tema ile karşımıza çıkan metinde dağ, Zeynep'in karşısında dikilen bir engeldir. İmgeye insanî vasıflar yüklenerek yol vermesi istenir. Dağların, uçurumların tasviri yaşanan çevrenin şartları ve imkânsızlığını ifade etmek için kullanılır:

Ey karlı dağ! Yolum kesme; bir ocaklık odun var;

İssız, viran kulübemde yavrurum yola bakıyor.

...

Ey Allah'ım! İnsanoğlu başkasıçün kaygusuz;

Önümdeki karlı dağlar, uçurumlar duygusuz;

Beni koru; yetim hakkın kurda kuşa yedirtme! (Mehmet Emin, 1989: 32).

Şair, Anadolu'da yaşayan insanların sosyal problemlerini ele alır. Mekân olarak Anadolu'nun seçilmesi bilinçli bir tercihtir. Böylelikle hep göz ardı edilmiş kırsalda hayatını idame etmeye çalışan insanların sıkıntıları dile getirilerek onlara verilen önem gösterilir ve diğer taraftan da millet olma yolunda vatan toprağında yaşayan her bireyin toplumsal bütünüün bir parçası olduğu mesajı verilir. Rıza Filizok da bu noktada “Şiirlerinde halkı konuştururken halk diline gitti. Anadolu atmosferi yaratmak için halkın dilinden, deyimlerinden, köye ait unsurlardan faydalandı.” der (Filizok, 1991: 8). Mehmet Emin'in şiirlerinde çokça “Anadolu atmosferi”nin görülmesinin sebeplerinden birisi budur. Mekânın kırsal olması tabiat tasvirlerini de beraberinde getirir. *Yetim Çocuk Yahud Ahmet'in Kaygusu* başlıklı şiirde birçok duyguyu işleyen şair vatan sevgisini önceler. Vatan sevgisinin simgesi olarak babasının savaştan dönmesini bekleyen Ahmet'in yaşadığı çevre, duyguları ve yaşadığı kaygı anlatılır. Dağ, Ahmet'in yaşadığı çevrenin bir parçasıdır:

Viran köyü bir yayladan ayıran ıssız dağın,

Yeşil, penbe gölgelere hasret çeken ırmağın

Eteğinde, birkaç kırık fidancığın yanında;

Kızıl güneş tepelerde son ışığın saldığı,

Dereleri karanlıklar, gariplikler aldığı

Bir sırada, yeryüzünün en acıklı vaktinde:

...

Köy çobanı koyunları, keçileri güderek

Dağdan inip yaklaşınca, ağlayarak giderek

Yüreklere sızlatıcı bir ses ile diyor ki (Mehmet Emin, 1989: 30).

Yaşadığı çevreden sıradan bir Anadolu köylüsü olduğu anlaşılan Ahmet'in duygularının verilmesi için köy ve çevresi trajik bir şekilde kurgulanırken dağ da bu kurgunun içinde kullanılır. Kahramanın yaşadığı çevrenin dekoru olan dağ, trajik durumu pekiştirir. Köy virandır. Bu köyü yayladan ayıran ise ıssız bir dağdır. Güneşin tepelerin ardına saklanmasıyla birlikte hüznün mekâna gark olur.

Biz Nasıl Şiir İsteriz? başlıklı şiir, milliyetçi ve toplumsal şiirin çerçevesini çizmeye çalışması bakımından poetik özellikler taşır. Bu tarz şiirin nitelikleri izah edilirken geçmişte teşekkül etmiş halk edebiyatının bazı örnekleri eleştirilir. Sosyal ve zihni bakımdan topluma herhangi bir katkıda bulunmayan bu eserlerin okunması eleştirilir (Yetiş, 1999: 269).

*Köroğlu ne? Anadolu dağlarında görünen,
Hep evleri, yapıları çamurlara bürünen,
Köycüklerde, rençberlerin yurtlarında okunur:*

*Bir kitap ki ya bir yetim keçisini çaldırtır;
Ya bir çiftçi çocuğunu ıssız dağa kaldırtır;
Öyle şeyler belletir ki akıllara dokunur.* (Mehmet Emin, 1989: 21).

Şiirde dağ, Köroğlu'nun hikâyelerinin kurgusunu veren ve Anadolu'nun ücra noktalarında yaşayan insanları işaret eden metafordur. Mekânı dağlar olan Köroğlu'nun hikâyeleri gayri ahlakî unsurlar barındırır. Bu hikâyelerin aslında geniş bir yayılım alanının olmadığı sadece bu ıssız yerlerde okunduğu ifade edilir.

Milliyetçi düşüncenin edebî safhası öze ve kültüre dönük imgeleri işler. Mehmet Emin bu anlamda dağ imgesini en çok kullanan isimlerin başında gelir. Şair, 1908'e kadar dağ imgesini sınırlı sayılabilecek şeklide daha çok sosyal çerçevede kullanırken 1908 sonrasında gerek Anadolu'yu mesken edinen Türklerin yaşam şekillerini ortaya koyacak kültürel nitelikleri ifade edecek gerek kökü hatırlatacak mitik mekân şeklinde kullanır.

1897 Türk-Yunan Savaşı'nın milliyetçi duyguları harekete geçirdiğini savaşın ardından verilen eserlerden de görmek mümkün. Tevfik Fikret de bu tesir altında *Hasan'ın Gazâsı* başlık şiiri vücuda getirir. “*Vatan yolunda fedâ-yı hayât eden ölmez...*” diyerek milliyetçi bir duruş sergileyen Fikret, bu bilince uygun mekân ve imgeleri esere yerleştirir. Şiirin mekânı taşrada, ormanın eteğinde, tabiatla iç içe yaşayan insanların yaşadığı küçük bir beldedir. Vatan savunması için askere gönüllü yazılanlar yola çıkmıştır. Hasan ise olup biteni sonradan öğrenir ve yola koyulur. Köyden uzaklaşırken ardında bıraktıkları güyâ Hasan'ın kulağına “dön” diye fısıldar. Fakat Hasan kararlıdır:

Hayır, o dönmeyecek; bak, şu karşı dağlardan

Esen havâ ne kadar şanlı müjdeler veriyor;

Hayâli pişine bir levha-i zafer seriyor: (Tevfik Fikret, 2007: 43).

Şiir, vatan sevgisiyle yanıp tutuşan bir gencin savaşa katılması ve gazi olarak köye dönüşünü anlatır. Anadolu'nun ücra bir köşesinde yaşayan ve ataları gibi yiğit bir vatanperver olarak gösterilen Hasan üzerinden millilik bilinci verilmeye çalışılır. Bunun için ilk olarak mekân vurgulanır. Bu vurgunun parçası olarak Hasan'a müjde getiren dağlar, Anadolu'nun hatırlatan, yiğitliği ve istiklâli çağrıştıran bir imgedir.

Mazharbeyzade Halil Nihad, *Yavuklusu Gurbette Bulunan Bir Köylü Kızının Söylenişi* başlıklı şiirinde bir kızın gurbete giden sevdiğinin ardından duyduğu hüznü dile getirir. Kızın ağzından yazılan şiirde mekân kırsaldır. Dil ve üslup bakımından halk şiirini hatırlatan manzumede dağlar halk şiirinde olduğu gibi yaşanılan çevrenin sahip olduğu tabiat elemanları içerisinde tasvire dâhil edilir:

Bahar gelir çiçek açar dereler

Dağlar taşlar yeşillenir süslenir

...

Sabah olur güneş doğar şuradan

Duman gider tepelerden dağlardan

...

Akşam olur güneş batar tepeden

Bir gariplik çöker neden buraya (M. Halil Nihad, 1318: 13-14).

Köylü kızın yavuklusuna duyduğu özlemi dile getiren dağlar şiirde, baharın gelip dağların yeşillenmesi; güneşin doğması ve dağlardan dumanların çekilmesi; güneşin tepenin ardından batması şeklinde zaman göstergesi olarak kullanılır.

Dağ imgesinin zaman göstergesi olarak kullanımı Ali Rıza Seyfi'nin *Askerin Nişanlısı* başlıklı şiirinde de görülür. Vatani için mücadele eden askerın nişanlısı, sevdiğinden ayrı kalmanın hüznünü yaşamaktadır. Dağlar özlemi, geçen uzun zamanı gösterir:

*Güz geldi tarlalar soldu, sarardı,
Dağların başları kardan ağardı,
Güneş battı işte her yer karardı,
Ben تنها yollara bakar ağlarım!* (Ali Rıza Seyfi, 1329: 41).

Çocukluk yıllarından itibaren başlayan daha çok “hissî ve hamasî”le çevrilmiş milliyetçi düşünceye (Yıldız, 2002: 100) sahip olan Ali Rıza Seyfi, bu fikir doğrultusunda halk şiirinin biçim ve muhtevasını yansıttığı *Anadolu* başlıklı şiirinde, Anadolu'nun peyzajını tasvir eder ve manevî anlamı üzerinde durur. Anadolu, şairin muhayyilesinde altın dağlarla, gümüş çiçeklerle, zümrüt ve yakut kırlarla bezeli bir mekândır. Diğer tabiat elemanları ile birlikte dağlar, Anadolu'nun güzelliğini birer parçasıdır:

*Anadolu! Ey dağları altun, gümüş çiçekli;
Ey kırları zümrüt ile, yakut ile bezenmiş!
Anadolu! Ey anamın, ey babamın öz ili
Ben sanırım mevlam seni yaratırken özenmiş!* (Ali Rıza Seyfi, 1329: 33).

Avrupa'da Herder'le başladığı ifade edilen milliyetçi romantizm dalgası Tanzimat Dönemi ile birlikte Osmanlı aydınlarını etkiler. Toplumların köken arayışlarına pencere açan halk şiirinin imgesel yapısı ve formu aydınlar tarafından halka inme ve topluma millet olma bilinci aşılama amacı olarak değerlendirilebilir. Her milletin kendine özgü kültürel değerlerinin varlığı ve bu değerleri yansıtan unsurların halk şiirlerinde saklı

olduğu dűşüncesini, yenileşme çabası içerisinde olan Türk şiirine hem fikrî olarak milliyetçiliği getirmiş hem de yeniliğin ayrıca bir yolu olarak klasik edebiyatın karşısına yerleştirmeye çalışmıştır. Bu noktada Türk şiirinin milliyetçilik ile ilişkisi 1908'e kadar daha çok dil ve üslubun sadeleştirilmesi fikri üzerinden yürür. Toplumsal hafızayı yenilemek ve birlik oluşturma adına halk şiirinin imgeselliğinin yeniden üretimi ve kullanımını dönem içerisinde zayıftır. İncelediğimiz şiirlerde milliyetçilik bağlamında kullanılan dađ imgesi halk şiirinin üslubuna yaklaşan metinlerde daha çok benzetilen olarak yer alır. Ayrıca halk edebiyatına bağlayabileceğimiz şekilde bazı şiirlerde engel, hüzün, kuvvet, zaman göstergesi ve dertleşilen varlık olarak da ele alınmaktadır. Türkçülüđün önemli isimlerinden Mehmet Emin ise 1908'e kadar yazdığı şiirlerde dađ imgesini daha çok Anadolu'nun geniş peyzajını göstermek, sorunlarını ve duygu dünyasını dile getirmeye çalışarak kırsalda ikâmet eden insanların çevreyle ilişkisi üzerinden ele alır. Türk şiirinde dađ imgesi özellikle 1908 sonrası şiirlerde ulus inşa edici imgelerden biri olarak kullanılır.

SONUÇ

Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e kadar Türk şiirinde dağ imgesini ele aldığımız bu çalışmayı 19. Yüzyıla Kadar Dağ İmgesi, Romantizm ve Türk Edebiyatı, Yeni Türk Şiirinde Dağ olmak üzere üç ana başlıkta inceledik. Çalışmanın ana gövdesini oluşturan üçüncü bölümü ise “Yüce Olarak Dağ”, “Melankoli ve Dağ”, “Dağın Diğer İmgesel Görünümleri” şeklinde üç alt başlıkta değerlendirdik. Elde edilen sonuçları bölümlere göre şu şekilde ifade edebiliriz.

Birinci bölümde 19. yüzyıla gelene kadar dağın ihtiva ettiği anlamları ortaya koymayı çalıştık. İlk olarak mit ve mitolojinin genel tanımını verdikten sonra Türklerin bir şekilde ilişki içerisinde bulunduğu toplumların, daha sonra da Türk mitolojisinde dağ kavramının kazandığı anlam birimlerine değindik. Bu başlığı açmamızdaki sebeplerden biri mitlerin geçmişi hatırlama biçimi olarak bilinçaltındaki değeri ve modern zamanlarda türlü vasıtalarla yeniden biçimlendirilmesidir. Buradan çıkardığımız sonuç Türklerin kendilerinin ve ilişki kurduğu toplumların mitolojilerinde dağ, genellikle mitolojik evren tasarımının parçalarından biri olarak gökyüzü ile yeryüzü arasındaki bağlantıyı sağlar. Bu bakımdan Tanrı/tanrıların bulunduğu mekânlar olması hasebiyle kutsiyet atfedilir. Kutsal dağ imajının gelişmesinde tabiat merkezli çok tanrılı inanışların etkin olduğu söylenebilir. Misal gücünü Tanrı'dan aldığına inanılan Mısır hükümdarlarının kullandığı unvan olan Firavun” kelimesi Eski Mısır dilinde dağ anlamına gelmektedir. Bunun yansıması olarak piramitler de dağların olmadığı Mısır'da dağ sembolizminin sonucu inşa edilmiştir. Böylelikle “kutsal dağ” imajının sadece ritüellerde değil günlük hayatın pratiklerine de yansıdığı söylenebilir. Yine Orta Doğu'dan, Uzak Doğu'ya kadar eski zamanlarda inşa edilmiş tapınakların dağ şeklinde olduğu bunun ispatı niteliğindedir. Türk mitolojisinde de durum diğer mitolojilerden farklı olmadığı gibi bu noktada ayırıcı özellikleri barındırdığını söyleyebiliriz. Diğer mitolojilerde dağlar evren yaratımının önde gelen tabiat elemanlarından iken Türklerde hem evren yaratımını hem de ırkî varoluşu simgeler. Bu bakımdan gizil güçlere sahip olduğuna inanılır, Gök Tanrı'nın ikâmet ettiği yer olarak tasavvur edilir. Hemen hemen bütün Türk boylarının kendi kutsal dağları olmakla birlikte dağlar kişileştirilmiş ve erkek olarak zihinlerde kurgulanmıştır. Sonrasında Müslüman olan Türkler bu inanışları

İslâmiyet'in kâideleri içerisinde eriterek ve dönüştürerek devam ettirmişlerdir. Bunu yapmalarındaki nedenlerden biri ana vatanlarından koparak farklı coğrafyalara yerleşmeleri ve asimile olmamak için kendilerini muhafaza edecekleri kültürel unsurlara sıkıca bağlanma istekleridir.

Mitolojik çağların tabiat merkezli inançlarının bir nevi putlaştırdığı dağların kutsiyet boyutu semavî dinlerle birlikte değişime uğrar. Kutsal kitaplarda zikredilen dağlar, ilâhî söylem ve peygamberlerle değer kazanır. Kitab-ı Mukaddes'te birçok dağ adı geçmekle birlikte bunlar işlevleri bakımından; coğrafi yer tanımlayıcı; Tanrı'nın kudretinin, bilgeliğinin inkişaf ettiği ve makamının bulunduğu; peygamberlerle birlikte yüceltilen mekânlardır. Süleyman Tapınağı'nın üzerine kurulduğu Moriah Dağı, Tevrat'ta yer aldığı biçimiyle Rabb'in kutsal dağım dediği Siyon Dağı, Hz. Musa'nın vahye mazhar olduğu Horeb Dağı, Hz. İlyas'ın göğe çıktığı Karmel Dağı, Hz. İsa'nın keramet gösterdiği Tabor Dağı, yine Hz. İsa'nın son vaazını verdiği Zeytin Dağı ve çarmıha gerildiği Golgota, Kitab-ı Mukaddes'e inananlar için önem arz eden dağların başında gelir. İslâmiyet'te ise dağlar, zamandan ve mekândan münezze olan Allah'ın varlığının, birliğinin, kudretinin ve rahmetinin göstergesi; Hz. Musa ve Hz. Muhammed'in kişisel aydınlanmasının mekânıdır ve sadece sembolik anlamlara sahiptir.

Taşrada yetişen ve dolayısıyla tabii çevre ile iç içe olan halk şairlerinde tabiat önemli bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu şiirlerde en fazla kullanılan tabiat kavramlarının başında da dağ gelir. Bunun sebebi Anadolu coğrafyasının realitesi, mitolojik devirlerin toplumun bilinçaltında oluşturduğu kültürel bellektir. Şiir vesilesiyle hazır bulunan dağlık coğrafyaya toplumsal hafıza eklenir. Bu tarz şiirlerde dağlar ayrıca sosyal hayatın merkezinde olan gerçek mekânlar olmakla birlikte yurt güzellemelerinin parçası, iktidara karşı verilen mücadelenin mekânı, sevgiliden ayrılığın, sıla hasretinin ve yalnızlığın sembolüdür.

Dinî-tasavvufi halk şiirinde ve klasik Türk şiirinde dağların imgesel değeri birbirine oldukça yakındır. Her iki şiiri formunda da dağlar mistik hüviyetiyle karşımıza çıkar. Özellikle klasik şiirde dağ kelimesi yerine onun Farsça ve Arapça karşılıkları tercih edilir.

Şiirlerde genellikle folklorik, mitolojik ve dinî kaynaklı özel dağ isimleri kullanılır. Tûr dağı, Arafât dağı, Cebel-i Nûr, Kafdağı, Elbruz dağı ve Bî-sütûn dağı en çok bahsi geçen dağlardır. Klasik şiirde dağ mefhumu umumiyetle ya metafor ya da Allah'ın kudretini ifade etmenin yolu olarak mazmunlaştırılmıştır. Bu sınırlı ve tek tip kullanımın nedeni şairlerin kesret-vahdet ilişkisi kapsamında Allah'ı tefekkür etmeleri ve tabiatı yaratan-yaratılan ilişkisi açısından değerlendirmeleridir. Görünen üzerinden Mutlak Hakikat'e ulaşma çabası içinde olan şair görselliği yadsır. Onun için önemli olan gerçeklik değil hakikattir.

Türk şiirinin yenileşme hareketi hakikatten gerçekliğe geçişle başlar ve bunun ifade bulacağı alan olarak ise tabiattır. Batı ile temas hızlandıktan sonra buradan gelen düşünce akımları Osmanlı aydınını etkiler. Böylelikle romantizm ile tanışan edipler Türk şiirinde gerçekleştirmek istedikleri reformun da yolunu yapar. Bizce Osmanlı aydınının romantizme yönelmesi tesadüfi değildir. Avrupa'da yerleşik düzene karşı isyanın simgesi olan ve ayrıca moderniteyi inşa edici eylemleri barındıran akım bu topraklarda da aynı görevi üstlenmiştir. Fakat her toplumun kendine özgü değerleriyle vücut bulan romantizmin, Türk sanatçılarının elinde bazı noktalarda farklılaştığı da ortadadır. Bunun sonucu ise romantik akımın Osmanlı edebiyatında modernini inşa etmek için girişilen ilk yol olduğu gerçeğidir. Başlangıçta politik romantizmin gereği ideolojik söylem barındıran ve halka yönelmeyi amaçlayan manzumelerde dağ imgesi kullanımına rastlamayız. Gerek Namık Kemal gerek Ziya Paşa'nın kullanılan dağ imgesi tamamıyla klasik şiirin hayal dünyasının dışına çıkamaz.

Dağ imgesini geleneğin dışından, modern anlamda kullanan ilk isim Abdülhak Hâmid'dir. Burada modernden kastımız bireyselliği, gözü ve dolayısıyla objeyi öne çıkaran söylemin/ingenin yakalanması anlamındadır. Bu etkinin geldiği yer ise romantizmdir. İncelememiz temelini romantizm üzerine kurmamızın nedeni Türk şiirinin tabiata açılmasının önünü açan akımın romantizm olması, modernini inşa edici yönünün bulunması ve ediplerin romantik şairlerden oldukça fazla etkilenmeleridir. Bu tesirlerden biri yücelik hissidir. Esasen Antikçağlarda Tanrı ile birlikte anlam bulan yücelik hissi, modern edebiyatta romantizmle birlikte dinsel anlamlarından bağımsızlaşarak ruhun sonsuzluğa ulaşması ve yaratıcı dehanın imgeselliğini

oluşturması bakımından mistik bu mukabil modern bir kavramdır. Yücelik hissi bir bakıma ben'i, gözü ve objeyi duyumsamayı gerektirir. Abdülhak Hâmid, Muallim Naci, İsmail Safa, Ali Ekrem gibi şairler kullandıkları dağ imgesiyle böyle bir yüceliğe ulaşmayı istemişlerdir. Fakat burada bir ayrıntıya dikkat edilmesi gerekir. Türk şiirinde bu minvalde kullanılan dağ imgesi Batılı romantiklerden farklı olarak Allah'tan ayrı düşünülmez ve dağın görüntüsünden doğan yücelik hissini kaynağı yine Allah'tır. Çünkü geleneğin etkisiyle devam etmekle beraber Batı'da olduğu gibi dinî bir kopuş yaşanmamıştır. Şair, açıldığı tabiatta rahmanî izler arar ve gördüğü dağ karşısındaki hissiyatına tercüman olabilecek ilgili âyet ve kıssalara gönderme yapar.

Batı'da romantizm ile birlikte yükselişe geçen melankolik hâl Tanzimat II. nesille birlikte şiire girer. Şairlerin melankolik hâli benimsemelerinde devletin o günlerde içinde bulunduğu durum da etkili olduğu gibi asıl tesir romantizmden gelir. Dağların melankoli ile ilişkisi çeşitlidir. Bunlardan ilki dağların görüntü itibariyle yalnızlığı çağrıştıran şekli ve görüntüsü, diğer taraftan da modern dünyaya ayak uyduramayan, yabancılaşan, yersiz yurtsuz bireyin sığınma mekânı olarak düşünülmesidir. Kayıp nesnesinin peşine düşen ve onu bulmak için tabiata açılan şairin karşılaştığı dağlar duygu dünyasını beslemesi açısından melankolisini yansıttığı mekânlardır. Bu kayıp nesne kimi zaman vatan toprağı, kimi zaman ise sevgilidir. Ayrıca şairler melankolik hâli yakalamak için sebepsiz hüznün ve keyifsizliğe gark olurlar. Nedenlerini kendilerinin de bilmediği bu aşırı hassasiyet kimi zaman içten gelen bir duygu yoğunluğu, kimi zaman da görüntünün meydana getirdiği duygusallıktır. Dağlar görüntüsü nedeniyle şairlerin sebepsiz keyifsizliğini ortaya çıkaran yahut hüznünü paylaşan, canlı bir varlık olarak tahayyül edilen tabiat elemanıdır.

1860 sonrasında yeni konulara kapılarını açan Türk düşüncesini etkileyen isimlerden biri de ilk romantiklerden olduğu kabul edilen J. J. Rousseau'dur. Rousseau'nun kent karşısında kırsalı yüceltmesi Türk şiirinde de kendine bir tema olarak yer bulmasını sağlar. Kırsalın ideal yaşam merkezi olarak yüceltilmesi Türk şiirine Hâmid ile girer. bu tema içerisinde sık kullanılan imgelerden olan dağlar, kentin yerleşik düzenine karşı tabiatın vahşiliğini, huzurunu, doğallığını, tabiatla içi içe olmanın keyfini, idealleştirilmeye çalışılan tabiat yaşamının sembolü olarak gösterilir.

Türk şiirinde yeşermeye başlayan manzara fikri ve buna bağlı olarak perspektif, pitoresk, derinliğin keşfi ile hem estetik bakış hem de dil başkalaşır. Bu noktada tabiatın içerisinden görülen manzarayı yahut tabiatın panoramik olarak izlenmesini sağlayan merkez mekân özelliği gösteren dağlar, şaire geniş bir peyzaj yakalama fırsatı sunarken aynı zamanda merkez-çevre, özne-nesne ilişkisini de kurmasını sağlar. İlk olarak manzara fikri çerçevesinden gerçekliğe yapılan bir atıf olan dağ imgesi, ardından romantik duyguya bağlı olarak hayal kurma biçimleri geliştirir.

İncelediğimiz şiirler içerisinde dağın milliyetçi bağlamda kullanımı zayıftır. Bunun sebepleri arasında milliyetçilik cereyanının bu dönemde yeni yeni filizlenmeye başlaması görülebilir. Bu minvalde kullanılan dağ imgesi daha çok halk edebiyatının üslubuna yaklaşan tarzda benzetilen olarak ve özellikle Mehmet Emin'in şiirlerinde Anadolu peyzajını gösterme/tanıtma babında kullanılır.

Bunların yanı sıra tabiata romantik bakış açısıyla yaklaşan şair, dağın fiziksel görüntüsünden etkilenerek dağı metafor olarak kullanır. Hayatın sıkıntıları, kederi, ümitsizlik, korku gibi hisler dağlara benzetilerek verilmeye çalışılır.

Ele alınan şiirlerden yol çıkararak dağ imgesinin kullanıldığı ve dağın tema olarak seçildiği şiirler olmak üzere ayrıca bir değerlendirme daha yapabiliriz. Bu çerçevede verilen ilk örneklerin yol açıcı olduğu gördük. Burada Mehmet Kaplan'ın "Her neslin, etrafında döndüğü bazı kutuplar vardır. İkinci, üçüncü derecedeki şahsiyetler bu kutupların mukallitleridir." (Kaplan, 2009b: 10) sözüne katılmamak elde değil. Bir nesli peşinden sürükleyen Abdülhak Hâmid, dağ imgesinin kullanımı bakımından da edebiyat-ı cedidecilere yol göstermiştir. Onun şiirlerinden dağ müstakil bir tema olarak yer almaz. Fakat dağı en çok ve en efektif kullanan isimlerin başında gelir. Özellikle dağı manzara ve seyrin mekânı olarak kurgulaması, perspektifi yakalamaya çalışması ve bu çerçevede kullandığı üslup, örnek niteliği taşır.

Yaptığımız taramalar sonucunda başlığı ve konusu dağ olan toplam on yedi şiir tespit ettik. Bu şiirlerden Muallim Naci'nin *Dağ Başı*, Ali Ekrem'in *Kühsâr* ve *Ayasu Dağı*,

Rıza Tevfik'in *Balaban Dağları*, Mehmet Celâl'in *Dumanlı Dağlar* ve Emin Feyzi'nin *Heykel-i Aşk* şiirlerini bir tarafa bırakacak olursak diğer şiirler birbirine çok benzemektedirler. Bu benzerliği taşıyan şiirlerin ilk örneği, İsmail Safa'nın 1305 tarihli *Dağlara* başlıklı şiiridir. Ahmet Vefa, Ali Ekrem, Andelip Faik, Mustafa Reşit, Mehmet Celâl, Abdülkerim Hadi'nin şiirleri *Dağlara* başlığını taşıırken bunların yanı sıra Şevket Gavsî ve Erganili Mesut'un da dağlara redifli şiirleri bulunur. Bu şiirler kelime kuruluşu, hayal dünyası, şekil ve üslup itibarıyla birbirinin kopyası gibidir. Bunun sebebini gelenekten farklı olarak nesne ile karşılaşan şairin onu duyma ve anlatmada yaşadığı zorluklar dolayısıyla bir örneğe bağlanma temayülü olarak açıklayabiliriz.

Dağ imgesinin kullanımı bakımından Hâmid'e değindiğimiz kadar Muallim Naci, İsmail Safa, Mehmet Celâl ve Ali Ekrem'e de ayrıca parantez açmamız gerekiyor. Bu isimler şiirlerinde dağ imgesini sıkça kullanır. Muallim Naci, dağı bir tema olarak ele alıp işleminin yanı sıra onu romantik duyguya bürüyerek vermeye çalışır. Ali Ekrem edebiyat dünyasına adım attığı *Dağ* başlıklı yazısında dağların görünüşünden ne kadar etkilendiğinden bahseder. Dağı konu aldığı üç şiiri bulunmaktadır. Yine İsmail Safa ve Mehmet Celâl'in şiirlerin dağ sıkça kullanılan bir imgedir.

Dağ imgesinin kullanıldığı yahut dağı konu alan şiirler için çok başarılı ifadesini kullanmak pek gerçekçi olmaz. Birkaç şiiri kenara bırakacak olursak dağ imgesinin yer aldığı şiirlerin alelade olduğunu söylemek daha doğrudur. Fakat burada bizim dikkatlere sunacağımız husus şairlerin bütün acemiliklerine rağmen yeni şiiri kurma arzuları ve bunun için sıradan eser de olsa farklı bir şeyler ortaya koymaya çalışmalarıdır. Farklılığın yön haritasını ise romantizm ve romantizmin imgelem kaynağı tabiat oluşturur. Tabiata yönelimin altında yatan sebeplerin arasında ihdas edilmeye çalışılan gerçekliğin yakalanabilmesidir. Bu noktada şairlerin tabiata açılmaları, gerçek nesnelere karşılama ve bunlar üzerinden imgelem kurmaya çalışmaları yenidir. Dağ, yakalanmaya çalışılan gerçekliğin ve yeni imge biçiminin sadece aktörleri arasındadır. Fakat bütün bu yeniliklere rağmen hayal kurma biçimleri yine gelenekten kop(a)maz. Çünkü şairler tabiatı Batılı örneklerde olduğu gibi deneyimleyerek değil sadece tablo, resim gibi belirli bir ân ve kesit üzerinden algılamaya çalışmışlardır. Misal Abdülhak Hâmid, Muallim Naci, Ali Ekrem ve Rıza Tevfik gibi isimlerin tabiatla baş başa

kaldıktan sonra yazdıkları şiirlerde dağ imgesinin kullanılış gücü ve imgeselliği diğer isimlere göre farklılık taşır. Servet-i Fünûn'a baktığımız zaman ise dağ imgesiyle fazla karşılaşmayız ve genellikle benzeyen olarak kullanılır. Bu nesil de çoğu selefleri gibi İstanbul dışına çıkmamış ve içselleştirebilecekleri böyle bir manzarayla karşılaşmamışlardır.

Kısacası buradan çıkarttığımız sonuç Batı literatürünü dönüştüren ve ona modern kimlik kazandıran romantizmin, tabiat düşüncesi ve diğer bileşenleri yeni Türk şiirine tesir etmiştir. 1860-1908 yılları arasında teşekkül eden Türk şiirinde kullanılan dağ imgesi de romantik bağlamda ele alınarak Türk şiirini modernleştirici imgelerden biri olmuştur.



KAYNAKÇA

Kitaplar

Abdullah Cevdet, (1906). *Kahriyât*. Mısır: Matbaa-i İc̣tihâd.

Abdullah Cevdet, (1307). *Hîç*. Dersaâdet: Mahmûd Bey Matbaası .

Abdülhalim Memduh, (1301). *Tasvîr-i Vicdân*. İstanbul: Nişan Berbeyan Matbaası.

Abdülhalim Memduh, (1303). *Tasvîr-i Hissiyât*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası

ABRAMS, M. H. (1971). *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition*. Oxford University Press.

ADONİS. (2012). *Sufizm ve Sürrealizm*. N. Koltaş (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005).

ADORNO, T. W. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 1969).

Ahmet Vefa, (1328). *Eş'âr-ı Vefâ*. İstanbul: Müşterekü'l-Menfa'a Osmanlı Matbaası.

AKARPINAR, R. B. ve ARSLAN, M. (2011). Tekke-Tasavvuf Edebiyatı. M. Ö. Oğuz (Ed.). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde. Ankara: Grafiker Yayınları, 2011, 213-262.

AKAY, H. (1995). *İslâmi Terimler Sözlüğü*. İstanbul: İşaret Yayınları.

AKAY, H. (1998a). *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

AKAY, H. (1998b). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

AKDOĞAN, H. (2005). *Şiirde Dağ İzleği*. İstanbul: Ceylan Yayınları.

AKYÜZ, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

AL-KALBÎ, İ. (1968). *Putlar Kitabı*. B. Düşüngen (çev.). Ankara: Ankara Üniversitesi İlähiyat Fakültesi Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).

Ali Ekrem. (1327). *Zılâl-i İlhâm (1304-1324)*. İstanbul: Sabah Matbaası.

Ali Rıza Seyfi, (1328). *Muazzez Vatana (Selime Server Seyfi ile birlikte)*. İstanbul: Yeni Turan Matbaası .

- ALTINTAŞ, H. (1986). *Tasavvuf Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Andelib Faik, (1310). *Bahar Çiçekleri*. İstanbul: Bahar Çiçekleri.
- ANDI, M. F. (1995). *Ara Nesil Şâiri Mehmed Celâl (Hayatı-Görüşleri-Şiirleri)*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- ARABÎ, M. İ. (2013). *Fütühât-ı Mekkiyye I*. E. Demirli (çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ARAT, R. R. (1965). *Eski Türk Şiiri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ARİSTOTELES. (1987). *Poetika*. İ. Tunalı (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ARSEVEN, T. (2008). *Her Güzel Şey Şiirdir (Elhân/Takdir-i Elhân, Metin-İnceleme)*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- ARSLAN, İ. (2012). *Çağdaş Doğa Düşüncesi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- ARTUN, E. (2008). Dadaloğlu Üzerine Birkaç Söz. *Âşık Edebiyatı Araştırmaları* içinde. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 495-500.
- ASSMANN, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. A. Tekin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1997).
- ATSIZ, H. N. (1997). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- AYDEMİR, A. (1979). *Tefsirde İsrâliyyât (Hicri 6. Asrın Başına Kadar)*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- AYVAZOĞLU, B. (1996). *Aşk Estetiği*. 3. b. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BANARLI, N. S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- BAUMAN, Z. (2015). *Bireyselleşmiş Toplum*. 3. b. Y. Alogan (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal baskı tarihi 2001).
- BAYAT, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*. Çorum: Karam Yayıncılık.
- BAYAT, F. (2007a). *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi I)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- BAYAT, F. (2007b). *Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dışı-Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler- İyeler ve Demonoloji II)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- BAYDALI, D. (2005). *Mitoloji Sözlüğü (Klasik Mitologyada Tanrılar-Olaylar-Kahramanlar)*. İstanbul: Say Yayınları.
- BEĞENÇ, C. (1974). *Anadolu Mitolojisi*. 2. b. İstanbul: MEB Yayınları.
- BERGER, J. (2008). *Görme Biçimleri*. Y. Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1986).
- BERLİN, I. (2004). *Romantikliğin Kökleri*. H. Hardy (hızl). M. Tunçay (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1999).
- BEYDİLİ, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük..E. Ercan (çev.)*. Ankara: Yurt Kitap-Yayın (orijinal baskı tarihi 2003).
- BEZİRCİ, A. (1993). *Türk Halk Şiiri (Tarihçesi, Kaynakları, Şairleri ve Seçme Şiirleri)*. İstanbul: Say Yayınları.
- BİRİNCİ, N. (1988). *Menemenlizâde Mehmed Tahir Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- BONNEFOY, Y. (2007). Sunuş. J. Strobinski, *Aynada Melankoli* içinde. M. E. Özcan (çev.). Ankara: Dost Kitabevi, 19-20, (orijinal baskı tarihi 1989).
- BORATAV, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BORATAV, P. N. (1984). *Koroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- BORATAV, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi*. R. Özbay (çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- BORGNA, E. (2014). *Melankoli*. M. M. Çilingiroğlu (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1992).
- BÖLÜKBAŞI, R. T. (2012). *Serâb-ı Ömrüm ve Diğer Şiirleri*. 2. b. A. Uçman (hızl). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- BURCKHARDT, T. (1994). *Akılın Aynası -Geleneksel bilim ve Kutsal Sanat Üzerine Denemeler-*. V. Ersoy (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları (orijinal baskı tarihi 1987).
- BURCKHARDT, T. (1997). Hayal Aynasında İlâhî Cemâlin Tecellisi: Sanat. G. Âvânî (Ed.). *Hikmet ve Sanat* içinde. M. Kanar (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları, 1997, 211-233 (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- BURKE, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. M. B. Gümüşbaş (çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- BURWICK, F. (2015). *Romanticism: Keywords*. Oxford: Wiley Blackwell.

- CALINESCU, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü*. 2. b. S. Gürses (çev.). İstanbul: Küre Yayınları (orijinal baskı tarihi 1996).
- CAPRA, F. (1992). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. 2. b. M. Armağan (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları (orijinal baskı tarihi 1982).
- CASSİNER, E. (1980). *İnsan Üstüne Bir Deneme*. N. Arat (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- CEBECİOĞLU, E. (2009). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. 5. b. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Cenab Şahabeddin, (2011). *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci ve A. Uçman (hızl.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- CHALLAYE, F. (1972). *Dinler Tarihi*. 2. b. S. Tiryakioğlu (çev.). İstanbul: Varlık Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- CLAUDON, F. (2006). Romantizm. F. Claudon. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* içinde. 4.b. Ö. İnce (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi, 7-29 (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- COLLINGWOOD, R. G. (1999). *Doğa Tasarımı*. K. Dinçer (çev.). Ankara: İmge Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1945).
- COMTE, F. (2000). *Mitoloji Sözlüğü*. M. Arslan (çev.). İstanbul: Zed Yayın (orijinal baskı tarihi 1991).
- COTTINGHAM, J. (2003). *Akılcılık*. B. Gözkân (çev.). İstanbul: Doruk Yayımcılık (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- CRARY, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri -On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine-*. E. Daldeniz (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1992).
- CUMBUR, M. (hızl.). (1973). *Karacaoğlan Şiirler*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.
- ÇELEBİOĞLU, Â. (hızl.). (1995). *Türk Ninniler Hazinesi*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ÇİĞ, M. İ. (2005). *Kur'an, İncil ve Tevrat'ın Sümer'deki Kökeni*. 9. b. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- ÇİĞDEM, A. (1997). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları .
- ÇIKLA, S., ve YETER, G. B. (2013). *1839-1928 Yılları Arasında Basılmış Türkçe Şiir Kitapları Bibliyografyası*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- ÇORUHLU, Y. (2010). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. 3. b. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- DAMROSCH, L. (2011). *Jean-Jacques Rousseau*. Ö. Özköprülü (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005).
- DART, G. (2003). *Rousseau, Robespierre and English Romanticism*. 2. b. Cambridge: Cambridge University Press.
- DAŞCIOĞLU, Y. (2014). *Dalgalı Suda Gölge ve Sûret: 19. Yüzyıl Türk Edebiyatında Bireyselleşme Üzerine*. İstanbul: Hat Yayınevi.
- DELEUZE, G., ve GUATTARİ, F. (2001). *Felsefe Nedir?* 6. b. T. Ilgaz (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1991).
- DELLALOĞLU, B. F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DEMİR, N. ve ERDEM, M. D. (hızl). (2006). *Battal-Nâme*. Ankara: Hece Yayınları.
- DEMİR, N. ve ERDEM, M. D. (hızl). (2007). *Saltık Gazi Destanı*. Ankara: Destan Yayınları.
- DİNO, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. 2. b. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- DİZDAROĞLU, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- DOĞRUL, Ö. R. (1948). *İslamiyetin Geliştirdiği Tasavvuf*. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- DOWSON, J. (2000). *A Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion Geography, History and Literature*. 2. b. New Delhi: D. K. Printworld.
- ELÇİN, Ş. (1981). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ELİADE, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*. M. A. Kılıçbay (çev.). Ankara: Gece Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ELİADE, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ü. Altuğ (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1949).
- ELİADE, M. (2000). Mit: Bir Tanım Denemesi. Y. Bonnefoy (Ed.). *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* içinde. N. Çıka (çev.). C. II, Ankara: Dost Kitabevi, 782-784 (orijinal baskı tarihi 1981).
- ELİADE, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. S. Rifat (çev.). İstanbul: Om Yayınevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ELİADE, M. (2002). *Babil Simyası ve Kozmoloji*. M. E. Özcan (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1991).
- ELİADE, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına* Cilt I. A. Berktaş (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1976).

- ELİADE, M. (2004). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu: Menşeler'in Özlemi*. 3. b. M. Aydın (çev.). Konya: Din Bilimleri Yayınları (orijinal baskı tarihi 1971).
- ELİADE, M. (2005). *Dinler Tarihi (İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi)*. M. Ünal (çev.). Konya: Serhat Kitabevi (orijinal baskı tarihi 1971).
- ELİADE, M. (2009). *Dinler Tarihine Giriş*. 2. b. L. Arslan (çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1949).
- ELLUL, J. (2012). *Sözün Düşüşü*. 3. b. H. Arslan (çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- Emin Feyzi (1327). *Şu'âat*. İstanbul: Nişan Babikyan Matbaası.
- ENGİNÜN, İ. (hızl.). (1995). *Abdülhak Hâmid'in Mektupları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ERDEM, H. (1990). *Bir Tanrı-Âlem Münasebeti Olarak Panteizm ve Vahdet-i Vücûd*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Erganili Mesut, (1308). *Fersûde*. İstanbul: Kasbar Matbaası.
- ERGİN, M. (1989). *Dede Korkut Kitabı-I, Giriş-Metin-Faksimile*. 2. b. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ERGİN, M. (2005). *Orhun Abideleri*. 35. b. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- ERHAT, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. 6. b. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ER-RÂZÎ, F. (2008). *Tefsîr-i Kebîr (Mefâtihu'l-Gayb)*. S. Yıldırım, L. Cebeci, S. Kılıç, ve S. Doğru, (çev.). C. XX. İstanbul: Huzur Yayınevi.
- ERSOY, N. (2000). *Semboller ve Yorumları*. İstanbul: Zafer Matbaası.
- Erzurumlu İbrahim Hakkı (2003). *Marifetnâme*. M. F. Başar (hızl.). İstanbul: Âlem Yayıncılık.
- Faik Âli, (1324). *Fani Teselliler*. Bursa: Bursa Vilayet Matbaası.
- FİLİZOK, R. (1991). *Şiirimizde Halk Edebiyatı Tesirleri Üzerine Notlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- FİSCHER, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. 6. b. C. Çapan (çev.). İstanbul: Verso Yayıncılık-İmge Kitabevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- FLORENSKİ, P. (2007). *Tersten Perspektif*. Y. Tükel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1989).
- GARİPER, C. (2006). Ara Nesil. R. Korkmaz (Ed.). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000 içinde*. 3. b. Ankara: Grafiker Yayınları, 109-120.

- GILPIN, W. (1792). *Three Essays: On Picturesque Beauty: On Picturesque Travel: And On Sketching Landscape: To Which is Added A Poem, On Landscape Painting*. London: R. Blamire.
- GLICKMAN, S. (1998). *The Picturesque and The Sublime: A Poetics of The Canadian Landscape*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- GÖÇGÜN, Ö. (1987). *Ziyâ Paşa*. İzmir: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- GÖÇGÜN, Ö. (1999). *Namık Kemâl'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- GÖKYAY, O. Ş. (1973). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.
- GÖLPINARLI, A. (1985). *100 Soruda Tasavvuf*. 2. b. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- GÖLPINARLI, A. ve Boratav, P. N. (hızl.). (1991). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Der Yayınları.
- GRIMAL, P. (2012). *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*. S. Tangüç (çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1951).
- GUÉNON, R. (1988). *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*. F. Topaçoğlu (çev.) İstanbul: İnsan Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- HANÇERLİOĞLU, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HARVEY, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri*. 5. b. S. Savran (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1990).
- HAUSER, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Y. Gölönü (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- HEİNE, H. (2015). *Romantizm Okulu*. Ö. B. Albayrak (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2006).
- HOMEROS. (1958). *İlyada*. A. Erhat ve A. Kadir (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- HOOKE, S. H. (1993). *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotomaya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi, Hristiyan Mitosları*. A. Şenel (çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1988).
- HUCH, R. (2005). *Alman Romantizmi*. G. Aytaç (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları (orijinal baskı tarihi 1951).
- Hüseyin Haşim (1315). *Mülhemât*. Kostantiniye: Mahmûd Bey Matbaası.

- Hüseyin Suat, (1326). *Lâne-i Melâl*. Tanîn Matbaası.
- İNAN, A. (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*. 6. b. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İsmail Safa, (1306). *Sünûhât*. Kostantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.
- İsmail Safa, (1308). *Huz Mâ Safa*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- İsmail Safa, (1328a). *Hissiyât*. İstanbul: Müşterekü'l-Menfaa Osmanlı Matbaası.
- İsmail Safa, (1328b). *Mensiyyat*. 2. b. İstanbul: Matbaa-i Ahmet İhsan.
- İZBIRAK, R. (1975). *Coğrafya Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Mektupla Öğretim Merkezi Yayınları.
- JAY, M. (1998). Scopic Regimes of Modernity. H. Foster (Ed.). *Vision and Visuality* içinde. Seattle: Bay Press, 3-23.
- JUSDANİS, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. T. Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1991).
- KAFESOĞLU, İ. (1997). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- KANT, İ. (1984). 'Aydınlanma Nedir ?' Sorusuna Yanıt. N. Bozkurt (hızl.). *Seçilmiş Yazılar* içinde. N. Bozkurt (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KANT, I. (2010). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*. A. Fethi (çev.). İstanbul: Hil Yayınları (orijinal baskı tarihi 1764).
- KAPLAN, M. (2009a). *Hikâye Tahlilleri*. 14. b. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAPLAN, M. (2009b). *Şiir Tahlilleri I (Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar)*. 25. b. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAPLAN, M. (2012a). Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid I. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I* içinde. 10. b. İstanbul: Dergâh Yayınları, 303-318.
- KAPLAN, M. (2012b). Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid II. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I* içinde. 10. b. İstanbul: Dergâh Yayınları, 319-339.
- KAPLAN, M. (2012c). Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* içinde. İstanbul: Dergâh Yayınları, 377-391.
- KAPLAN, M. (2012d). Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* içinde. 10. b. İstanbul: Dergâh Yayınları, 245-265.
- KAPLAN, M. (2012e). Garam'daki İçtimai ve Felsefi Fikirler. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* içinde. İstanbul: Dergâh Yayınları, 289-302.

- KAPLAN, M. (2015). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. 19. b. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARACA, A. (1990). *Şâir-i Mâder-zâd İsmail Safa*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- KARAHAN, A. (1980). *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KARATANI, K. (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. D. Ç. Güven ve İ. Öner (çev.). İstanbul: Metis Eleştiri (orijinal baskı tarihi 2004).
- Kâşgarlı Mahmud, (2006). *Divanü Lûgat-it Türk*. C.3. 5. b. B. Atalay (çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Namık Kemal, (2005). Rumeli Demiryolunun Akdeniz'le Olan Münasebâtına Dair Bazı Mütalaât. N. Y. Aydoğdu ve İ. Kara (hızl.). *Namık Kemal Osmanlı Modernleşmesinin Meseleleri (Bütün Makaleleri I)* içinde. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Namık Kemal, (2007). *İntibah*. 7. b. Y. Çelik (hızl.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- KIZI, N. H. (2002). Eski Türklerde Tabiat Kuvvetlerine İnancın Destanlarda Tasviri. *Türkler*. C.3, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 335-338.
- KOCADORU, F. (2015). *Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- KORKMAZ, F. (2015). *Başlangıçtan Cumhuriyet'e Yeni Türk Şiirinde Melankoli*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- KORKMAZ, M. (2000). *Zerdüşt Dini İran Mitolojisi*. 2. b. Ankara: Alter Yayınları.
- KÖKSAL, M. A. (2014). *Peygamberler Tarihi*. 19. b. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. 3. b. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004a). *Saz Şâirleri I-V*. 3. b. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004b). Saz Şâirleri, Dün ve Bugün. *Edebiyat Araştırmaları I* içinde. 4. b. Ankara: Akçağ Yayınları, 161-184.
- KÖPRÜLÜ, M. F. (2004c). Milli Edebiyat Cereyanının İlk Mübeşşirleri. *Edebiyat Araştırmaları I* içinde. 4. b. Ankara: Akçağ Yayınları, 245-280.
- KRAMER, S. N. (1999). *Sümer Mitolojisi: İÖ Üçüncü Bin Yılda Tinsel ve Edebi Gelişim Üstüne Bir Çalışma*. H. Koyukan (çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1961).

- KRİSTEVA, J. (2009). *Karagüneş: Deprasyon ve Melankoli*. N. Demiryontan (çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları (orijinal baskı tarihi 1987).
- KUSHNER, D. (1998). *Türk Milliyetçiliğinin Doğuşu (1876-1908)*. Z. Doğan (çev.). İstanbul: Fener Yayınları (orijinal baskı tarihi 1976).
- LEAMAN, O. (2012). *İslam Estetiğine Giriş*. 3. b. N. Yılmaz (çev.). İstanbul: Küre Yayınları (orijinal baskı tarihi 2004).
- LEVEND, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. 4. b. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- LÖWY, M. ve SAYRE, R. (2007). *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*. I. Ergüden (çev.). İstanbul: Versus Kitap (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- MALINOWSKI, B. (1998). *İlkel toplum*. H. Portakal (çev.). Ankara: Öteki Yayınevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- Mazharbeyzâde Halil Nihad (1318). *Mecmûa-i Eş'âr*. Dersââdet: Cemâl Efendi Matbaası.
- Mehmet Celâl, (1308a). *Sultan Osman Gazî Yahûd Bir Sayyâd-ı Hûmâyûn-baht*. Dersââdet: Kasbar Matbaası.
- Mehmet Celâl, (1308b). *Sultan Orhan Gazî Yahut Bir Kahraman*. Dersââdet: Kasbar Matbaası.
- Mehmet Celâl, (1311). *Zâde-i Şâir*. İstanbul: Safa ve Enver Efendi Matbaası.
- Mehmet Celâl, (1312a). *Sürûd*. İstanbul: Âlem Matbaası.
- Mehmet Celâl, (1312b). *Elvâh-ı Şâirâne*. Kostantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.
- Mehmet Emin (1989). *Mehmet Emin Yurdakul'un Eserleri-I Şiirler*. 2. b. F. A. Tansel (hzl.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Menemenlizâde M. Tahir, (1303). *Elhân*. Kostantiniye: Matbaa-i Ebuzziya.
- Menemenlizâde M. Tahir, (1304). *Yâd-ı Mâzi*. İstanbul: Cemâl Efendi Matbaası.
- Mevlânâ. (2009). *Mesnevi*. C.4. 5. b. Â. Çelebioğlu (hzl.). S. Nahîfi (çev.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Mevlânâ, (2014). *Mesnevi-i Şerif I*. V. Ç. İzbudak (çev.). Ankara.
- Müslim, (2005). *Sahih-i Müslim Muhtasarı*. H. Akın (çev.). İstanbul: Polen Yayınları.
- Muallim Naci, (1303). *Âteşpâre*. Konstantiniye.
- Muallim Naci, (1998). *Mektuplarım*. R. Kaplan (hzl.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- NARLI, M. (2014). *Şiir ve Mekân: Cumhuriyet Dönemi (1920-1950) Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi*. 2. b. Ankara: Akçağ Yayınları.
- NASR, S. H. (1988). *İnsan ve Tabiat*. N. Avcı (çev.). İstanbul: İşaret Yayınları (orijinal baskı tarihi 1968).
- Nabizade Nazım, (1303). *Mini Mini Yahut Yine Heves*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası.
- NECATİGİL, B. (1988). *100 Soruda Mitolojya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- NECDET, A. (1997). *Tekke Şiiri (Dinî-Tasavvufî Şiirler Antolojisi)*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- NİCHOLSON, R. (2004). *Tasavvufun Menşei Problemi*. A. Kartal, (çev.). İstanbul: İz Yayıncılık (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- NİCOLSON, M. H. (1959). *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. New York: Cornell University Press.
- Nigar Bint-i Osman (1304). *Efsûs*. 2. b. İstanbul: Karabet ve Kaspar Matbaası.
- Nigar Bint-i Osman (1308). *Efsûs II*. İstanbul: Ahter Matbaası.
- NOVALİS. (2002). *Fragmanlar*. 2. b. B. Arvası (çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- OKAY, M. O. (1971). *Abdülhak Hâmid'in Romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- OKTÜRK, Ş. (hızl.). (1998). *Türk Mâniler Antolojisi*. 2. b. İstanbul: Kastaş Yayınları.
- ÖGEL, B. (1995). *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları le Destanlar*. C.II. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- ÖGEL, B. (2010). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*. C. I. 5. b. Ankara, İstanbul: Türk Tarih Kurumu.
- Ömer Ferid, (1303). *Türrehât*. İstanbul: Karabet ve Kasbar Matbaası .
- Ömer İhyaeddin, (1325). *Darabât-ı Aşk*. Dersaadet: Matbaa-i Kütüphane-i Cihan.
- ÖZGÜL, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖZTELLİ, C. (hızl.). (1962). *Köroğlu ve Dadaloğlu: Hayatı, Sanatı, Şiirleri*. 2. b. İstanbul: Varlık Yay.
- ÖZTÜRK, V. (2014). On Dokuzuncu Yüzyıl Görsel Çağı ve Osmanlı Yeni Şiir. *Monograf 2*, 12-42.

- ÖZTÜRKMEN, A. (2006). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. 2. b. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PALA, İ. (1989). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. C.II. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- PANOFSKY, E. (2013). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. Y. Tükel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 1997).
- PARLATIR, İ. (1987). *Ali Ekrem Bolayır*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- PARLATIR, İ. (2005). *Recaî-zade Mahmut Ekrem*. İstanbul: MEB Yayınları.
- PAZ, O. (1996). *Çamurdan Doğanlar (Romantizmden Avangarda Modern Şiir)*. K. Atakay (çev.). İstanbul: Can Yayınları (orijinal baskı tarihi 1974).
- PRİGENT, H. (2009). *Melankoli: Bunalımın Başkalaşimleri*. O. Türkay (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 2005).
- Recaizâde M. Ekrem, (1997). *Bütün Eserleri II*. İ. Parlatır, N. Çetin ve H. Sazyek (hzl.). İstanbul: MEB Yayınları.
- REMLER, P. (2000). *Egyptian Mythology A to Z*. 3. b. New York: Chelsea House Publishers.
- ROUSSEAU, J. J. (1991a). *İtirafılar*. 3. b. C. I. R. N. Güntekin (çev.). İstanbul: MEB Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ROUSSEAU, J. J. (1991b). *İtirafılar*. 3. b. C. II. A. Obay (çev.). İstanbul: MEB Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ROUSSEAU, J. J. (2003). *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı*. E. Ergün (çev.). İstanbul: Yeryüzü Yayınevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ROUSSEAU, J. J. (2008). *Yalnız Gezenin Düşleri*. E. Yanarocak (çev.). İstanbul: Bordo Siyah (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ROUSSEAU, J. J. (2009). *Emile yada Eğitim Üzerine*. İ. Yerguz (çev.). İstanbul: Say Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- ROUX, J. P. (2000). Dağ. Kozmik Eksen. Türkler ve Moğollar. Y. Bonnefoy (Ed.), *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* içinde. G. Yılmaz (çev.). Cilt I. Ankara: Dost Kitabevi, 147 (orijinal baskı tarihi 1981).
- ROUX, J. P. (2011). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. A. Kazancıgil (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi (orijinal baskı tarihi 1984).
- SAFRANSKİ, R. (2013). *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*. A. Nalbant (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık (orijinal baskı tarihi 2007).

- SAKAOĞLU, S. (1986). *Dadaloğlu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- SARIKÇIOĞLU, E. (hızl.). (2006). *Diğer İnciller (Apokrif İnciller, Metin ve Tarihi Bilgiler)*. E. Sarıkçioğlu (çev.). Isparta: Fakülte Kitabevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- SAYIN, Z. (2007). Sunuş. P. Florenski, *Tersten Perspektif* içinde. Y. Tükel (çev.). 2. b. İstanbul: Metis Yayınları, 7-31.
- SCHUON, F. (2012). *Kalp Gözü -Metafizik, Kozmoloji, Manevî Hayat-*. N. Mehdiyev (çev.). İstanbul: İnsan Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- SEPETÇİOĞLU, M. N. (1998). *Karşılaştırmalı Türk Destanları*. 6. b. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- SEVİM, A. (2008). *Halk Milliyetçiliğinin Öncüsü Herder*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- SİYAVUŞGİL, S. E. (1993). Türk Halk Şiirinde Tabiat. Ş. Elçin (Ed.). *Türk Edebiyatında Tabiat* içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 7-20.
- SMİTH, A. D. (2013). *Milliyetçilik: Kuram, İdeoloji, Tarih*. Ü. H. Yolsal (çev.). Ankara: Atıf Yayıncılık (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- SONTAG, S. (1998). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş (Susan Sontag'tan Seçme Yazılar)*. 2. b. Y. Salman ve M. G. Sökmen (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- STAROBİNSKİ, J. (2012). *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve Aklın Amblemleri*. (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları (orijinal baskı tarihi 2006).
- Süleyman Nazif, (1906). *Gizli Figanlar*. Mısır: Matbaa-i İctihâd.
- Şevket Gavsî, (1308). *Bahâr-ı Hevesim*. Kostantiniye: İstapan Matbaası.
- ŞİŞMAN, A. (Mart 2011). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Taberî. (1991). *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi*. C.I. Z. K. Ugan ve A. Temir (çev.). İstanbul: MEB Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- Taberî. (2012). *Taberî Tefsîri*. C.VII. H. Karakaya ve K. Aytekin (çev.). İstanbul: Hisar Yayınevi (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- TANPINAR, A. H. (1969). Fikret Hakkında. *Edebiyat Üzerine Makaleler* içinde. İstanbul: MEB Yayınları, 280-290.
- TANPINAR, A. H. (2003). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. 10. b. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- TANYU, H. (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

- TARAKÇI, C. (1994). *Muallim Naci Efendi: Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki*. Samsun: Sönmez Ofset Matbaası.
- TARHAN, A. H. (2013). *Bütün Şiirleri*. İ. Enginün (hızl.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TARNAS, R. (2012). *Batı Düşüncesi Tarihi*. C.II. Y. Kaplan (çev.). İstanbul: Külliyyat Yayınları (orijinal baskı tarihi 1993).
- TAŞÇIOĞLU, Y. (1999). *Abdülhak Hamid Tarhan*. İstanbul: Şûle Yayınları.
- TAYLOR, C. (2012). *Benliğin Kaynakları -Modern Kimliğin İnşası-*. S. A. Baş ve B. Baş (çev.). İstanbul: Küre Yayınları (orijinal baskı tarihi 2001).
- TAYLOR, C. (2014). *Seküler Çağ*. D. Körpe (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları (orijinal baskı tarihi 2007).
- TEBER, S. (2009). *Melankoli: Normal Bir Anomali*. 4. b. İstanbul: Say Yayınları.
- TEKİN, T. (1989). *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tevfik Fikret, (2000). *Dil ve Edebiyat Yazıları*. İ. Parlatır (hızl.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tevfik Fikret, (2007). *Rübâb-ı Şikeste*. 2. b. A. Uçman ve H. Akay (hızl.). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- THOMAS, S. (2008). *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. London: Routledge.
- TİMURTAŞ, F. K. (hızl.). (1986). *Yunus Emre Divanı*. 3. b. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Tirmizi, (2004). *Sünen-i Tirmizi Tercemesi*. A. Parlıyan (çev.). Konya: Konya Kitapçılık.
- TOURAİNE, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*. 4. b. H. Tufan (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (orijinal baskı tarihi 1992).
- TURAL, S. (1993). Edebiyat Eseri ile Çevre Arasındaki Bağlar. Ş. Elçin (Ed.). *Türk Edebiyatında Tabiat* içinde. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 3-4.
- UÇMAN, A. (1989). Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı. *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi* içinde. C.14. İstanbul: Çağ Yayınları, 534-548.
- ULUDAĞ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- URAZ, M. (1992). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Mitologya Yayınları.
- URGAN, M. (2010). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. 6. b. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- WELLEK, R., & Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi*. Ö. F. Huyugüzel (çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- WOOD, A. W. (2009). *Kant*. A. Kovanlıkaya (çev.). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal baskı tarihi 2005).
- YAZIR, E. M. (1992). *Hak Dini Kur'an Dili*. İ. Karaçam, E. Işık, N. Bolelli ve A. Yücel (hzl.). İstanbul: Azim Dağıtım.
- YETİŞ, K. (1996). *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. 2. b. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- YETİŞ, K. (1996). *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- YILDIRIM, N. (2006). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- YUVA, G. M. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- YÜCEL, İ. (2012). *Peygamberimizin Hayatı*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Ziya Paşa, (1993). Şiir ve İnşa. M. Kaplan, İ. Enginün, & B. Emil (hzl.). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II (1865-1876)* içinde. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları, 45-49.

Sürelî Yayınlar

- Ali Ekrem. (1307, Nisan 25). Dağ. *Resimli Gazete*, I.7, 87-90.
- BAYAT, F. (2006). Türk Mitolojisinde Dağ Kültü. *Folklor/Edebiyat*, 12.46, 47-60.
- BEGEL, E. E. (1996). Kentlerin Doğuşu. Ö. Arıkan (çev.). *Cogito*. 8, 7-16.
- Cenab Şahabeddin, (1313, Eylül 4). Tabiata Karşı Şiir. *Servet-i Fünûn*. 340, 18-20.
- ÇAVUŞOĞLU, M. (1986, Temmuz, Ağustos, Eylül). Divan Şiiri. *Türk Dili*. C. LII.415-416-417, 1-16.
- DURAK, M. (2003, Haziran). Dağ Bahanesinde Türk Şiirinde Kısa Bir Gezinti. *Kitaplık*. 62, 62-71.
- ERKAL, A. (2014). Hayret'ten 'Divâne'liğe Divan Şiiri. *Turkish Studies*, 9.12, 215-234.
- FREUD, S. (1993). Yas ve Melankoli. R. Uslu ve O. Berksun (çev.). *Kriz Dergisi*, I.2, 98-103.
- GÜL, F. ve ÜNAL, Ş. M. (2015). Modern Özne ve Modern Düzen Algısının Uzamı Olarak Kent. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 20, 70-77.
- KAPLAN, M. (1955, Temmuz). Yeni Türk Şiirinde Anadolu: Dağlar. *Türk Yurdu*. 246, 15-20.
- KARADAVUT, Z. (2010). Kırgız Masallarında Mitolojik Unsurlar. *Milli Folklor*. 85, 71-80.
- KARADAVUT, Z. (Güz 1994). Türk Halk Şiiri. *Milli Folklor*, 3.23, 59-63.
- KAYMAZ, R. (1974). Cumhuriyetten sonra Türk şiirinde dağ özlemi. *Fikir ve Sanatta Hareket*, 9.104-105, 56-63.
- KİRCHNER, W. (1950, Ekim 4). Mind, Mountain and History. *Journal of the History of Ideas*. 11, 412-447.
- KİRK, G. S. (2004). Mitleri Tanımlamak Üzere. K. Türkan (çev.). *Milli Folklor*. 8.63, 77-83.
- Mehmet Rauf, (1927, Mayıs 1). Yeşil Yurt Hikâyesi. *Güneş*. 9, 6-7.
- MEMMEDOV, C. (1995). Dede Korkut Üzerine. *Milli Folklor*. 4.26, 26-27.
- OY, A. (1976, Kasım). Atatürk Şiirlerinde Dağlar. *Hisar*, 16.155, 22-23.
- ÖZGÜL, G. E. (2012). Farklı Bir Görme Biçim Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri. *Milli Folklor*. 96, 170-190.

- ÖZTÜRK, N. (2002). XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Voltaire ve Rousseau Çevirileri. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 12, 69-79.
- Rıza Tevfik, (1312, Mayıs 23). Balaban Dağları. *Maarif*. 22, 339-341.
- SAYDAM, M. B. (2003, Haziran). Dede Korkut'ta Dağ. *Kitap-lık*. 62, 56-61.
- SCHAPER, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Dehâ: Doğa ve Sanat Estetiği. A. Kaftan (çev.). *Cogito*. 41-42, 154-178 (orijinal baskı tarihi belirtilmemiş).
- SHARON, M. (2008). Prophets and Mountains. *Lights of Irfan*. 9, 315-320.
- STRICKLAND, E. (1977). Metamorphoses of the Muse in Romantic Poesis: Christabel. *ELH*. 44.4, 641-658.
- URAZ, M. (1977, Haziran). Halk Hikâye ve Şiirlerinde Dağlar. *Türk Folklor Araştırmaları*. 17.335, 8001-8004.
- WELLEK, R. (2002). Edebiyat Tarihinde Romantizm Kavramı. S. Yüksel (çev.). *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*. 2, 273-320.
- YETİŞ, K. (1999). Milli Edebiyat Anlayışı. *İlmî Araştırmalar*. 8, 267-284.

Diğer Yayınlar

- AKÜN, Ö. F. (1953). Anadolu Halk Şiirinde Tabiat Motifleri. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- ALTUĞ, F. (2007, Haziran). Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik. *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Boğaziçi Üniversitesi.
- BATUK, C. (2006). Nemrud. *TDVİA*.C.32, 554-555.
- BELLİ, O. (2007). Tarih Boyunca Ağrı Dağı. *I. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh'un Gemisi Sempozyumu 7-11 Eylül 2005 Bildiriler Kitabı*. İstanbul: Doğubayazıt Kaymakamlığı Kültür Yayınları, 4-21.
- BOKS, A. (1991). Arafat. *TDVİA*. C.3, 261-263.
- BOKS, A. (1994). Ebûkubey's. *TDVİA*. C.10, 280-281.
- BOLAY, S. H. (1988). Adem. *TDVİA*. C.1, 358-363.
- CEYLAN, S. (2012). Üns. *TDVİA*. C.42, 348-349.
- ÇELEBİOĞLU, Â. (1992). Yunus'un Bir Şiirinin Şerhi. *Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 73-82.
- DEMİRCİ, K. (2001). Kafdağı. *TDVİA*. C.24, 144-145.
- DEMİRLİ, E. (2012). Vahdet-i Vücüt. *TDVİA*. C.42, 431-435.
- ERDEM, H. (1994). Deizm. *TDVİA*, C.9, 109-111.
- ERDEM, S. (1991). Bâbil. *TDVİA*, C.IV, 392-395.
- GÖKYAY, O. Ş. (1994). Dede Korkut. *TDVİA*. C.9, 77-80.
- GÜNDÜZ, Ş. (2003). Mecûsilik. *TDVİA*, C.28, 179-184.
- HARBOTTLE, R. (2005). *Kutsal Kitap Yerler Sözlüğü*. <https://books.google.com.tr>. (12.12.2015).
- HARMAN, Ö. F. (1988). Ahd-i Atîk. *TDVİA*. C.I, 494-501.
- HARMAN, Ö. F. (1993). Dağ. *TDVİA*. C.8, 400-401.
- HARMAN, Ö. F. (1995). Fârân. *TDVİA*. C.12, 166.
- HARMAN, Ö. F. (2001). İsmail. *TDVİA*. C.23, 76-80.

HARMAN, Ö. F. (2002). Kudüs. *TDVİA*. C.26, 323-327.

HAZLİTT, W. (1821). On The Picturesque and Ideal. *Table Talk, Essay on Men and Manners, II*. <https://ebooks.adelaide.edu.au/h/hazlitt/william/table-talk/index.html>. (15.11.2016).

İncil, Tevrat, Zebur. <https://incil.info/>.

KARBAY, M. (2015). Dehâ ile Yas Arasında Melankoli: Antikiteden Günümüze Melankolinin Muhtevaları, Başkalaşimleri ve Politik İşlevleri. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı.

KİBATEK (dü.). (2013). *Edebiyatta Dağ (Uluslararası Sempozyum Bildirileri)*. Ankara: Başkent Klişe Matbaacılık

KORKMAZ, R. (1988). Keçecizade İzzet Molla ve Mihnet-Keşan Üzerine Bir Araştırma. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kur'an-ı Kerim. <http://kuran.diyaret.gov.tr>.

ÖZAYDIN, B. (2012). Ali Ekrem Bolayır'ın Dergi ve Gazetelerde Yayımlanmış Yazıları. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZTÜRK, V. (2010, Haziran). Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

SAKAOĞLU, S. (1997). Halk Edebiyatı. *TDVİA*. C.15, 345-350.

SÜTÇÜ, T. (2004). Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Vatan Temi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Türkçe Sözlük. (2005). “Doğa”, 10.b. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkçe Sözlük. (2005). “Mitoloji”, 10.b. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ULUDAĞ, S. (1989). Akıl. *TDVİA*. C.2, 246-247.

ULUDAĞ, S. (1997). Halvet. *TDVİA*. C.15, 386-387.

YETİK, E. (1998). Hayret. *TDVİA*. C.17, 60-61.

YILDIZ, O. (2002). Ali Rıza Seyfi (Seyfioğlu). *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ÖZGEÇMİŞ

Birol BULUT, 1986 yılında Kars'ta doğdu. İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamladı. 2008 yılında Atatürk Üniversitesi Erzincan Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Aynı yıl Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında başladığı yüksek lisans öğrenimini 2010 yılında tamamladı. Halen Kırklareli Üniversitesi'nde Türk Dili Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

